С/ТнМ 3-2 / 2-592

В. А. Немидов

„Театральная Москва"

ТИМ 3-2 / 2-592
РЗ

В. А. Нелидовъ
(Б. Управляющій труппой Московскаго Императорскаго Малаго театра)

BIBLIOTHÈQUE POUCHKINE
UNION NATIONALE RUSSE
80, rue du Laveu, LIÈGE

Театральная Москва

(Сорокъ лѣтъ Московскихъ театровъ)

Отдел литературы
русского зарубежья

1457

BIBLIOTHÈQUE POUCHKINE
UNION NATIONALE RUSSE
80, rue du Laveu, LIÈGE

Фонд Русской
Зарубежной Книги
А. Н. Тимофеева

БЕРЛИНЪ — РИГА

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

И 13624-05

Всѣ права сохранены.
Alle Rechte vorbehalten.
Copyright by S. Kretschetow, Berlin 1931.

2005036894

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	200 г. 19
	1					4	98/79	

Отъ издательства

Авторъ настоящей книги, нынѣ покойный Владимиръ Александровичъ Нелидовъ (скончался въ эмиграціи, въ Нью-Іоркѣ, 28 декабря 1926 года), всю свою жизнь отдалъ театру.

Еще въ самыхъ молодыхъ годахъ, закончивъ высшее образованіе, онъ поступилъ на государственную службу въ качествѣ чиновника особыхъ порученій при дирекціи Московскихъ Императорскихъ театровъ. Въ дальнѣйшемъ онъ былъ Завѣдующимъ репертуаромъ Московскаго Императорскаго Малаго театра и, наконецъ, Завѣдующимъ труппой Малаго Театра

В. А. Нелидовъ, пойдя въ театральное дѣло по призванію, отнюдь не былъ просто „чиновникомъ". Онъ былъ знатокомъ театра и другомъ театра. Театръ онъ любилъ безконечно-дышалъ его воздухомъ и жилъ его интересами.

Въ его запискахъ, передъ глазами читателя проходятъ сорокъ лѣтъ театральной Москвы, которую онъ зналъ въ совершенствѣ. Проходятъ въ живыхъ и яркихъ образахъ, исторически вѣрныхъ и живописно воскрешающихъ самый бытъ, уже отошедшей въ прошлое, эпохи. Рядомъ съ бытомъ театральной Москвы, В. А. Нелидовъ даетъ и тонкій художественный анализъ творчества всей плеяды великихъ актеровъ, украшавшихъ Московскую жизнь, какъ русскихъ, такъ и иностранцевъ-гастролеровъ. Поставивъ себѣ цѣлью въ своихъ запискахъ охватить жизнь театральной Москвы за сорокъ лѣтъ, авторъ выполнилъ эту задачу полностью лишь примѣнительно къ болѣе давнему времени. Въ дальнѣйшемъ, ближе къ предвоенному времени, онъ нѣсколько ограничилъ свою задачу, останавливаясь главнымъ образомъ на томъ, что связано съ жизнью Московскаго Малаго театра и Моск. Художественнаго театра. Другихъ, возникшихъ за предвоенные годы крупныхъ театральныхъ явленій Москвы, какъ напримѣръ Незлобинскій театръ,

или Свободный театръ (позднѣе „Драматическій Театръ“), онъ не касается совершенно.

Однако, даже и при этой нѣкоторой неполнотѣ, книга настолько насыщена содержаніемъ и мыслями, что всякій, кому дорогъ русскій театръ и его прошлое, прочтетъ ее съ напряженнымъ интересомъ.

Эта посмертная книга закрѣпляетъ огромный матерьялъ для будущаго историка русскаго театра.

Глава I.

Берендѣевъ посадъ.

(Старая Москва 80 хъ годовъ.)

Мои разсказы — о томъ, что за свою жизнь видѣлъ москвичъ-театралъ. Большинство разсказовъ о Московскихъ театрахъ. Прежде, чѣмъ говорить о нихъ, я хочу сообщить, какова была Москва конца прошлаго столѣтія.

Всего какихъ нибудь сорокъ разъ съ того времени свершился «круговоротъ земного шара», а прожиты были столѣтія. Начнемъ съ внѣшняго. Москва тогда насчитывала около 800,000 жителей, въ числѣ коихъ по статистикѣ было около 600,000 крестьянъ. Размѣры столицы были иные. Я и сейчасъ могу указать длинный рядъ улицъ съ четырехъ-этажными домами на мѣстахъ, гдѣ самъ видѣлъ растущими огурцы и капусту. Дома не имѣли номеровъ, а извозчикъ нанимался такъ: улица (названіе), домъ такого-то — и рѣдко извозчикъ не привозилъ васъ прямо на мѣсто.

Московскіе извозчики того времени явленіе типичное. Во-первыхъ, всѣ были, конечно, безъ резинъ, грохотъ поэтому на улицѣ былъ невѣроятный. Мостовыя были столь своеобразны, что одинъ иностранецъ разъ спросилъ: почему Москву мостятъ камнями остріемъ кверху? Онъ думалъ, что это дѣлается нарочно. Держаться правой стороны никому въ голову не приходило. Плата извозчику была мизерная. Полостей зимой у саней не полагалось. Прилично одѣтый человѣкъ, выходя на улицу, осаждался толпой извозчиковъ, летѣвшихъ къ нему со всѣхъ сторонъ съ криками: «баринъ, пожалуйте, прокачу на рѣзвой, съ Павломъ, съ Ефремомъ» и т. д. Ватага провожала иногда васъ сотню шаговъ. Зимой, благо нѣтъ шума, лежалъ снѣгъ, было «принято» разговаривать съ извозчиками. Кто не бесѣдуетъ, тотъ «сердитый, строгій» баринъ.

Освѣщеніе города было въ зачаткѣ: на двухъ-трехъ

улицахъ газъ, прочія освѣщались лампами съ керосиномъ и масломъ. Тѣ больше коптили, чѣмъ свѣтили. Такъ ихъ и звали коптилками. Кромѣ того былъ институтъ «лунныхъ ночей», а именно, когда по календарю была луна, свѣта не зажигали. А такъ какъ зимой, весной и осенью небо бывало часто въ тучахъ, то тьма бывала египетская. Этимъ пользовались жулики и грабили, процвѣталъ особый видъ — срыванія шапокъ съ ѣдущихъ на извозчикахъ, но въ специальныхъ районахъ, особенно въ одномъ изъ переулковъ (Уланскомъ). Но объ убійствахъ, поножевщинѣ, слава Богу, слышно было мало. Духъ патріархальности царилъ даже въ преступной средѣ, причемъ всѣ другъ друга знали и жулики работали по своимъ районамъ.

Покойный главный режиссеръ Малаго театра Кондратьевъ разсказывалъ мнѣ, что какъ-то въ лунную ночь онъ поздно, послѣ спектакля въ восьмидесятыхъ годахъ переходилъ въ центрѣ города площадь Большого театра. Къ нему подскочило два хулигана съ требованіемъ денегъ, и въ это время Кондратьевъ слышитъ голосъ третьяго: «Отстанъ, дурачье, развѣ не видишь, что это господинъ Кондратьевъ.» И тутъ же: «Проходи, проходи, баринъ, мы своихъ не трогаемъ». Кондратьевъ работалъ въ Маломъ театрѣ, жулики — въ его районѣ, Кондратьевъ, стало быть, «свой».

Патріархальность и романтизмъ — вотъ чѣмъ отличалась Москва той эпохи, и я начинаю свою разсказъ съ низшихъ слоевъ общества. Если романтизмъ свойственъ даже подонкамъ, ясно, что откуда-то онъ къ нимъ пришелъ. Откуда, увидимъ ниже.

Говоря о романтизмѣ даже въ преступной средѣ, нельзя не сказать двухъ словъ о Рокамболѣ той эпохи, конца семидесятыхъ годовъ, знаменитомъ Шпайерѣ. Кончилъ онъ, какъ и полагается, Сибирью, но всѣ преступленія его носятъ въ себѣ отпечатокъ опять таки романтики. Внѣшне блестящій свѣтскій человѣкъ, говорящій на многихъ языкахъ, обворожительный, щедрый съ бѣдными, онъ не совершилъ ни одного проступка, внушающаго только отвращеніе.

Одна изъ знаменитыхъ русскихъ актрисъ, Ольга Са-

довская, знавала его лично и разсказывала мнѣ, что болѣе очаровательнаго человѣка она не встрѣчала. Никому, конечно, и въ голову не приходило, что продѣлки, о которыхъ всѣ говорили, дѣло его рукъ.

Продѣлки были такого рода. Въ Москвѣ вдругъ оказался проданнымъ генералъ-губернаторскій домъ на Тверской. Кто? Что? Какъ? Формальная купчая въ рукахъ какого-то иностранца, сдѣлана она была у несуществующаго нотаріуса. Наняли контору, спеціально все поддѣлали. Скандалъ. Иностранецъ клянется, что онъ и домъ осматривалъ. Оказывается, во время пребыванія хозяина за границей, за «на чай» прислугѣ, Шпайеръ показалъ домъ, увѣривъ прислугу, что хочетъ показать иностранцу, какъ богато живутъ у насъ наши правители.

Далѣе, среди бѣлаго дня изъ магазина церковной утвари Шадрина на Тверской выбѣгаетъ архіерей въ полномъ облаченіи, вопитъ, что его ограбили. Толпа на него кидается, думая, что это — сумасшедшій. Происходитъ свалка. Оказывается — приказчикъ. Выяснилось, что Шпайеръ, пріѣхавъ на великолѣпномъ рысакѣ, засталъ приказчика одного и сообщилъ ему, что ему надо полное облаченіе для архіерея въ провинцію. Вотъ только, какъ быть съ размѣрами? «Постойте, — говоритъ Шпайеръ, — владыка Вашего роста, примѣрьте пожалуйста.» Облачивъ съ головы до ногъ приказчика, Шпайеръ требуетъ митру и, выбравъ размѣрами побольше, протиснулъ ее быстро приказчику до подбородка. Схватилъ цѣнности и удралъ. А пока несчастный приказчикъ вылѣзъ изъ митры и выбѣжалъ на улицу, гдѣ его чуть не побили, Шпайеръ исчезъ.

Много такихъ дѣлъ за нимъ, но бѣдныхъ онъ не трогалъ, несчастья своими грѣхами не приносилъ, таковъ былъ его принципъ. Не подобныя ли Шпайеру личности служили прежде прототипомъ для знаменитой и по сейчасъ комедіи Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинскаго», какъ и извѣстный процессъ игуменіи Митрофаніи, въ міру баронессы Розенъ, былъ канвой для комедіи Островскаго «Волки и овцы».

Митрофанія поддѣлала векселя, но далеко не личная корысть руководила ею, а фальшивая идея отдать мона-

стырю преступнымъ образомъ добытыя деньги. Генералъ Гартманъ обвиняется въ присвоенiи денегъ своего опекаемаго. Обвиняетъ Муравьевъ, будущiй министръ юстицiи и посолъ въ Римѣ. Улики слабы, но силенъ талантъ Муравьева, и Гартманъ обвиненъ. «Клянусь Богомъ, я невиновенъ»—заявляетъ онъ, и тутъ же пускаетъ себѣ въ лобъ пулю. Жулики и преступники не совсѣмъ забывали Бога. Люди невинные честь ставили выше жизни. Такова была старая Москва.

Канализацiи въ Москвѣ не было. Такъ называемыя «аглицкiя удобства» въ этомъ вопросѣ были величайшею рѣдкостью, а процвѣтали болѣе или менѣе усовершенствованныя параши. По поводу ассенизацiи города, производившейся въ бочкахъ, сотнями ѣздившихъ ночью по городу и испускавшихъ запахъ, мало похожiй на одеколонъ, мнѣ сообщилъ одинъ изъ булочниковъ любопытный анекдотъ о происхожденiи формы знаменитаго московскаго калача съ ручкой. Форма эта имѣла въ виду господъ ассенизаторовъ, которые брали его за ручку, объѣдали весь, а оставшееся въ рукахъ бросали.

Водопроводъ былъ въ зачаткѣ и вода развозилась по домамъ въ бочкахъ. Объ электричествѣ не было и помину. Когда въ 1888 году извѣстный миллiонеръ Дервизъ завелъ у себя дома электричество, то развлеченiемъ для его гостей было: «пойдемъ свѣтъ зажигать». Входили въ темную залу, хозяинъ дома, не кто иной, поворачивалъ кнопку. Всѣ восхищались и удивлялись.

О телефонахъ не мечтали, автомобилей не было, а идея воздухоплаванiя была сферой психiатрiи. Если прибавить къ этому, что зимой снѣгъ на улицахъ не очищался, что весенняя распутица въ зависимости отъ погоды продолжалась иногда шесть недѣль, что ваннъ ни въ одномъ домѣ не было, а ѣздили въ баню, то становится понятнымъ, почему антагонисты Москвы звали ее «большая деревня».

Не забудемъ, однако, что «большая деревня» въ то время много-много что двухэтажная, носила еще имя «сердце Россiи». Поэтому оставимъ пока «деревню» и давайте изучимъ «сердце». Начнемъ съ отрицательнаго, посмотримъ перебои этого сердца.

Умѣла Москва того времени ставить и Богу свѣчку, и черту кочергу. Легендарные прожигатели жизни, но и таковые же созидатели жизни жили тогда. Общество того времени рѣзко дѣлилось на кружки дворянскій, купеческій, университетскій, адвокатскій и. т. д.

О купеческомъ мірѣ, какъ наиболѣе юномъ, поговоримъ прежде всего. Многимъ подарили его представители Москву, но и «перебои» этого міра стоитъ отмѣтить. Что Москва живала весело, это всѣ знаютъ. Но вотъ предѣлы этого веселья.

Жилъ тогда въ Москвѣ богатѣйшій купецъ X. Съ чертами геніальной безалаберности онъ совмѣщалъ принципъ «чего моя нога хочетъ». Вотъ онъ заводитъ у себя въ своемъ особнякѣ пару исполинскихъ бенгальскихъ тигровъ, причемъ тигрицу называетъ Соней. Тигры гуляли на свободѣ по всему дому. Любимой забавой этого москвича было спросить, когда ничего не подозрѣвавшій гость сидѣлъ у него въ первый разъ: «а вы мою Соню знаете?» Гость, полагавшій, что это вѣрно кто-нибудь изъ близкихъ хозяина, выражалъ горячее желаніе познакомиться. На громкій зовъ хозяина: «Соня, душка, поди сюда» появлялась тигрица. Если гость пугался, X. былъ въ восторгѣ. Успокоимъ читателя, что тигры, слава Богу, никогда никого не трогали. Почему X. ихъ держалъ, Богъ вѣсть. Быть можетъ его богатырская душа, ширина натуры требовала чего-то особеннаго. Вѣроятно такъ, ибо дикой смѣлостью, подчасъ не нужной, отличался ихъ владѣлецъ.

Разъ во время большого обѣда онъ сталъ дразнить Соню и кончилъ тѣмъ, что прижегъ ей носъ сигарой. Тигрица взвыла и подмяла подъ себя X. Онъ только крикнулъ гостямъ: не двигайтесь, сидите смирно! — и лежа подъ тигрицею сталъ ласково ее уговаривать: «Сонька, дура, перестань.» Сонька перестала.

Б. Б. Корсовъ, извѣстный въ свое время баритонъ Большого Театра, разсказывалъ мнѣ, что эти же тигры спасли однажды жизнь жены X., когда загорѣлся домъ и она не могла открыть своей спальни, будто бы запертой ея мужемъ. Тигры спали съ нею и по ея наущенію лапами выбили дверь.

Печальна судьба этихъ тигровъ. Послѣ смерти X., прислуга во время отсутствія хозяйки заманила тигровъ въ клѣтку и убила ихъ желѣзными ломами. Люди съ тигриной душой убили тигровъ съ душой человѣческой. Надо замѣтить, что человѣкъ, державшій этихъ тигровъ, забавлявшійся тѣмъ, что любилъ ѣздить на пожары съ сотнями бутылокъ шампанскаго и тамъ поить собравшуюся толпу, человѣкъ этотъ одновременно много поработалъ надъ культурой Закаспійскаго края (хлопокъ), былъ и отзывчивъ на истинную нужду.

Одновременно съ этимъ симпатичнымъ полудикаремъ тоже купецъ, Третьяковъ посвящаетъ всю свою жизнь, все свое состояніе на то, чтобы подарить Россіи картинную галлерею. Она достаточно извѣстна, чтобы о ней говорить. Не свѣтлой ли памяти этого дѣятеля обязана и по сегодня русская живопись, славящаяся на весь міръ? Не Третьяковымъ ли создана нива, гдѣ сейчасъ эта живопись такъ ярко цвѣтетъ? Отшельникъ во всемъ, Третьяковъ жилъ только своей прекрасной идеей.

Его аскетизмъ имѣлъ крупный противовѣсъ. Нельзя не упомянуть о трехъ крупныхъ кутилахъ того времени: — фонъ-М., К. и М. Веселились они чисто по-московски. Одинъ изъ нихъ иногда ѣздилъ въ загородные рестораны такъ: самъ онъ на тройкѣ, въ саняхъ. Впереди него другая, на ней фортепьяно, піанистъ играетъ маршъ. Такимъ образомъ совершается путь отъ дома до загороднаго ресторана.

М., напримѣръ, пилъ шампанское не стаканами, а именно «бочками сороковыми» — подносами. Подносъ устанавливался бокалами и всю такую порцію выпивалъ по нѣскольку разъ въ день М. Разумѣется, къ сорока годамъ онъ умеръ. Крупный желѣзнодорожникъ, онъ буквально былъ отцомъ своихъ служащихъ, идеально при этомъ поставивъ дѣло. Предсѣдатель правленія, онъ часто со службы удиралъ съ задняго крыльца, когда у него не хватало денегъ на благотворительность или онъ не могъ удовлетворить толпы просителей, подчасъ ему незнакомыхъ, ловившихъ его улыбку.

Третій, К., былъ сверхъ того и картежникъ. Про него разсказываютъ, будто, сильно проигравшись въ англій-

скомъ клубѣ, онъ, съ цѣлью отыграться, поставилъ на карту милліонъ, — легендарная сумма по тому времени. Противникъ будто бы принялъ ударъ, но тутъ К. не выдержалъ: попросилъ карту взять пріятеля, а самъ легъ на диванъ и накрылся пледомъ. К. выигралъ и, какъ ни въ чемъ ни бывало, всталъ, когда ему объ этомъ сообщили.

Такова легенда о К. Но былъ онъ картежникомъ совершеннно особеннаго склада. Отецъ шести сыновей, онъ далъ имъ блестящее воспитаніе съ разумной строгостью и сердечностью. Мы, молодежь, товарищи его сыновей, часто бывали у него въ домѣ. К. обожалъ молодежь и имѣлъ на нее, какъ это ни странно, отличное вліяніе. Конечно, у него перехватывали «взаймы», и по большей части безъ отдачи. Онъ никогда не отказывалъ. Только спроситъ: — «на что тебѣ нужно?» Суммы брались отъ 25 до 50 рублей. И вотъ, всякій разъ давая доньги, К. говорилъ: — «сыграемъ, голубчикъ, въ карты». Если берущій отказывался, К. не настаивалъ (игралъ онъ съ удовольствіемъ и на 20 копѣекъ). Если садился и проигрывалъ, К. немилосердно отбиралъ деньги. «Ты занялъ на дѣло и тутъ же проигралъ. Какой изъ тебя человѣкъ выйдетъ? Такъ не годится». И уже ни за что денегъ не дастъ. Надолго виновный лишался кредита.

За картами онъ требовалъ строгихъ правилъ искусства, точнѣйшаго соблюденія законовъ игры, изысканной вѣжливости и предупредительности къ партнеру. Боже упаси, бросить карты, разозлиться, играть въ кредитъ, а не на наличныя. Онъ всегда говорилъ: «Карты — это гадость, но гадость опасная. Такъ ужъ если ты эту гадость дѣлаешь, во-первыхъ, дѣлай ее хоть красиво, а во-вторыхъ, себя береги, а то пропадешь».

Человѣкъ, про котораго говорила легенда, что онъ ставилъ милліонъ, могъ прекрасно вліять на молодежь и могъ плакать на концертахъ Антона Рубинштейна, что я самъ видѣлъ. И могъ дружить съ четвертымъ кутилой такого рода. Назовемъ его Р.

Р. поссорился съ фонъ-М., желѣзнодорожникомъ, и придумалъ ему месть: фонъ-М. постоянно кутилъ въ загородномъ ресторанѣ «Яръ» и пилъ только шампанское. Р. дѣлаетъ контрактъ на мѣсяцъ съ хозяиномъ «Яра», по

которому шампанское отпускается посѣтителямъ «Яра» съ его, Р., разрѣшенія. Подписываютъ, и затѣмъ распоряженіе Р.: «шампанское давать всѣмъ, кромѣ фонъ-М., а ему — сельтерскую.» Такъ и было сдѣлано, несмотря на всѣ протесты фонъ-М., пока тотъ не поѣхалъ мириться съ Р.

Почему даже о кутящей самодурной Москвѣ того времени сохранилось потомъ воспоминаніе не плохое? Потому, что даже въ этомъ была душа. Душа была у жуликовъ, душа была у кутилъ. • Сейчасъ увидимъ, что душа была у содержательницъ хоровъ и хозяевъ ресторановъ.

Что такое содержательница хора въ загородномъ ресторанѣ? По существу — директриса публичнаго дома, «мамаша», какъ ихъ зовутъ. Я только хочу привести одну фразу одной «мамаши», знаменитой въ свое время Анны Захаровны, хозяйки русскаго хора у «Яра». Компанія насъ, молодежи, дразнила ее по поводу ея профессіи. Она намъ отвѣтила: «Знаю, знаю, во грѣхѣ живу, позоромъ людскимъ питаюсь, да Бога не забываю, Онъ, милосердый, можетъ быть, и не очень осудитъ».

Объ извѣстномъ ресторатерѣ Оливье, владѣльцѣ «Эрмитажа», знаменитый русскій журналистъ Дорошевичъ разсказалъ мнѣ слѣдующее. Въ этомъ заведеніи одинъ великосвѣтскій баринъ прокутилъ все свое состояніе. Оливье продолжалъ кормить его даромъ. Однажды нахлѣбникъ Оливье попадаетъ въ «Эрмитажъ» въ компаніи, рѣшившей сообща устроить кутежъ, причемъ одинъ поставляетъ вино, другой закуски, третій кушанье и т. д., а на долю N, — назовемъ его такъ, выпали фрукты. Пора ихъ подавать, а ихъ все нѣтъ. Пять, десять минутъ — ничего. Подъ ироническими взглядами компаніи, N. начинаетъ себя чувствовать ужасно, какъ вдругъ вноситъ самъ Оливье корзину изумительныхъ фруктовъ, со словами: «Простите, г. N., я задержалъ Вашъ заказъ, но для Васъ я не могъ подать обыкновенныхъ фруктовъ, нужно было выбрать особенные. Потому и задержка».

Теперь понятно, что въ Москвѣ на частныя средства могла быть учреждена консерваторія, клиники, масса благотворительныхъ учрежденій, чтобы въ далеко не красной

углами тогдашней Москвѣ, жить было можно, именно жить, а не существовать. Не даромъ обитатели города такъ обожали свою «матушку Москву», что переходили въ этомъ всякія границы. Петербургъ, напримѣръ, никакъ не признавался. Его внѣшняя цивилизація презиралась. Достаточно было чему-нибудь имѣть успѣхъ въ Петербургѣ, въ любой сферѣ, какъ въ Москвѣ это обязательно по принципу проваливалось. Петербургъ платилъ намъ тѣмъ же.

Заканчивая о купечествѣ, резюмирую: оно кутило, самодурствовало, но много культурнаго и цѣннѣйшаго внесло въ жизнь, въ чемъ окончательно я надѣюсь убѣдить читателя, когда перейду къ исторіи театра и художественной жизни Москвы — къ цѣли и сущности моего разсказа.

Обособленно жившая дворянская среда тогдашней Москвы стоитъ быть упомянута. Не перевелись въ ней и потомки старыхъ рабовладѣльцевъ, и потомки тѣхъ родовъ, кои въ 1825 году были сосланы на каторгу, за попытку возстанія, ради раскрѣпощенія родины (декабристовъ). Вотъ представитель отмирающаго: свѣтлѣйшій князь, цѣль его жизни — быть одѣтымъ по модѣ, усы и бородка а-ля Наполеонъ III. Онъ всюду мелькаетъ. Думаетъ онъ о своей прическѣ, мечтаетъ о новомъ платьѣ, молится на идеально завязанный фрачный бѣлый галстукъ, увѣряя, что въ томъ вся соль истиннаго дипломата, какимъ онъ хотѣлъ быть. Долженъ оговориться, что изъ-за отсутствія этого таланта я лично избралъ сферой дѣятельности не дипломатическую, а артистическую карьеру, тѣмъ болѣе, что никогда не могъ усвоить, почему и въ какой связи находится мирная защита интересовъ родины съ умѣньемъ завязывать галстукъ.

Вотъ другой сіятельный, съ громкой, двойной, тысячелѣтней фамиліей, исколесившій земной шаръ, охотникъ на львовъ, вернувшійся «Алеутомъ и крѣпко нечистый на руку». Душа этого была въ деньгахъ, при этомъ всегда въ чужихъ. Женился онъ на до ери богатаго откупщика и, какъ говорилъ: «гласъ народа — гласъ Божій», кончина его жены облечена была тайной. Новый случай указать на патріархальность того времени.

Князь имѣлъ отъ жены полную довѣренность, на распоряженіе ея огромными капиталами, хранившимися въ банкѣ еврея Лазаря Полякова, геніальнаго дѣльца и идеальнаго человѣка. Когда княгиня была еще жива, но уже въ агоніи, князь, никого къ ней не впускавшій, пожелалъ вынуть ея вклады. Поляковъ ихъ не далъ, хотя онъ зналъ, что такое князь, несмотря на всѣ угрозы и огромный рискъ, которому онъ подвергался, ибо формально это былъ не только произволъ, но и присвоеніе чужой собственности. Однако, мягкій и добрый Поляковъ былъ въ этомъ вопросѣ, какъ скала, и спасъ такимъ образомъ состояніе для законныхъ наслѣдниковъ, дѣтей княгини отъ перваго брака.

Фигура Полякова настолько интересна, что о ней стоитъ сказать нѣсколько словъ. Маленькій еврейчикъ изъ черты осѣдлости, онъ началъ съ содержанія небольшой почтовой станціи, кончилъ крупнѣйшимъ желѣзнодорожникомъ, предсѣдателемъ Земельнаго Банка и десятковъ другихъ учрежденій, а отъ Александра III получилъ дворянское достоинство. Рѣдко гуманный и просвѣщенный, онъ былъ горячо любимъ и почитаемъ всѣми, кто его зналъ. Его похороны напоминали похороны Великаго Князя. Около ста придворныхъ мундировъ явилось его хоронить, когда уже покойный былъ не въ состояніи освѣжать ихъ потускнѣвшую позолоту. Трудно себѣ представить тогдашнюю Москву безъ Полякова. Его доброта была безгранична. Разсказывали, напримѣръ, что, когда у него сидѣли по дѣламъ въ кабинетѣ, то часто за спущенной драпировкой возсѣдала его супруга, Розалія Павловна, и, когда Поляковъ начиналъ по добротѣ поддаваться на просьбы, изъ сосѣдней комнаты раздавался предостерегающій окликъ его благовѣрной: — «Лазарь!» И Лазарь билъ отбой.

Сія Розалія, вѣрная Сарра своего Авраама, ни разу за всю свою жизнь не проглотила куска ни въ одномъ христіанскомъ домѣ, отклоняя приглашенія великихъ князей, министрвъ и пословъ. Поляковъ являлся на обѣды одинъ, а Розалія Павловна «всегда очень сожалѣла», у нея «болѣла голова» и она на слѣдующій день дѣлала визитъ хозяйкѣ дома.

Таковы были дворяне вырождающіеся, дворяне нарождающіеся. Возьмемъ теперь среднее между ними, а именно, какъ родившихся дворянами, такъ и еще продолжающихъ думать, что ихъ дворянскія головы созданы не только для того, чтобы не съѣзжалъ талантливо завязанный бѣлый галстукъ.

Коснувшись вначалѣ отрицательныхъ элементовъ, я могу, въ общемъ, сказать, что оборотная сторона этой среды блестяще и исчерпывающе изображена Львомъ Толстымъ въ его комедіи «Плоды просвѣщенія». Но не минусы интересны. Я буду брать отъ старой культуры только то, что было въ этой культурѣ подлинно цѣннаго, ибо великосвѣтская среда той Москвы, въ лицѣ ея лучшихъ представителей, жила высокой умственной жизнью.

Кружокъ извѣстныхъ славянофиловъ Самариныхъ продолжалъ еще существовать въ лицѣ своего потомства, хотя Юрій и Дмитрій Самарины были въ то время въ могилѣ. Славянофильская идея была жива въ лицѣ Ивана Сергѣевича Аксакова и извѣстнаго публициста Леонтьева, прежде дипломата, кончившаго свою жизнь монахомъ Оптиной Пустыни близъ Калуги.

Было много культурныхъ центровъ, какъ домъ Трубецкихъ, откуда вышли два извѣстныхъ профессора, князья Сергѣй и Евгеній Трубецкіе, дома Свербѣевыхъ, князей Гагариныхъ и другихъ. Уже по внѣшности эти послѣднія дворянскія гнѣзда отличались своими, имъ однимъ присущими свойствами. Вмѣсто сухого перечня, вмѣсто протокола, попробуемъ пойти на обѣдъ или на вечеръ въ одинъ изъ такихъ домовъ и заглянемъ, какъ и чѣмъ тамъ жили.

Пять часовъ дня. Собираются гости. Москва только въ концѣ 19-го вѣка начала обѣдать позже. Начиная со швейцара, все имѣетъ свой «московскій отпечатокъ». Гостиная и прочія парадныя комнаты полны старинныхъ вещей, собираемыхъ чуть ли не со временъ царя Алексѣя Михайловича. Въ каждомъ домѣ своя музейная спеціальность. Въ одномъ Клодіоновскія бронзы, въ другихъ Елизаветинское серебро, въ третьихъ гобелены, корельская береза и фарфоръ, — все это пріумножалось со временъ дѣдовъ и прадѣдовъ, и все это теперь сведено на

нѣтъ волнами революціи. А канализаціи не было, не было и водопровода.

Со швейцаромъ дома надо обязательно поговорить или пошутить, смотря по событіямъ дня. Если, напримѣръ, умеръ со времени свиданія кто-нибудь важный, то и этой темы полагалось коснуться, причемъ, однажды, по поводу почетнаго покойника одинъ изъ такихъ швейцаровъ, умѣвшій бесѣдовать съ «господами», выразился такъ: «Большая, большая персона были покойные. Они даже некрологами состояли».—Что?! —«Некрологами-съ». — Что ты, Павелъ Осиповичъ, говоришь? — «А какъ же-съ? Въ газетахъ печатаютъ, самъ читалъ, грамотный. Такъ и напечатано: графъ Василій Алексѣевичъ Гудовичъ — некрологъ. Внизу, стало быть, подъ именемъ. Вѣрно, большой чинъ».

Гости собираются неаккуратно. Однимъ изъ первыхъ во-время является мощная фигура князя Л. Голицына (Леонъ, какъ его запросто звали). Уже въ передней слышится его громовой голосъ: «Что, опять всѣ не вовремя?». Старикъ, огромнаго роста, съ сѣдой бородой и сѣдыми кудрями, темпераментный, живой, небрежный, изящно неопрятный по внѣшности. Фанатикъ-коллекціонеръ, онъ въ то же время одинъ изъ крупнѣйшихъ винодѣловъ Россіи, поставившій эту отрасль промышленности на такую огромную высоту, что французскіе винодѣлы начали серьезно считаться съ Россіей.

Онъ по тѣмъ временамъ борецъ съ предразсудками. Еще бы! Открываетъ винный магазинъ, а на вывѣскѣ: «князь Л. Голицынъ — винная торговля». Его пріятель, старикъ князь Щербатовъ, считавшій, что даже акціи «не барское дѣло», въ ужасѣ и язвитъ: «Какъ выручка сегодня, Леонъ?» — «Опять ты меня чести учить вздумалъ? Такъ знай, что моя честь — это моя работа. И не понять тебѣ, допетровскому боярину, что въ трудѣ, въ организаціи, въ богатствѣ Россіи и есть наша честь. Катковецъ ты, вотъ что!»

Слово «Катковъ», имя извѣстнаго въ свое время издателя крупнѣйшаго русскаго органа «Московскія Вѣдомости», произнесено и этого довольно. Споръ вспыхиваетъ, какъ порохъ. Голосъ Голицына гремитъ, какъ труба

архангела. Львиная шевелюра растрепалась. «Лакей онъ, твой Катковъ. Правду надо любить, рѣжь ее!» — сыплетъ онъ. — «Это такъ», — возражаетъ ему кто-нибудь изъ оппонентовъ, — «но правду исконную, старинную». — «Стало быть, и съ ухабами не разставаться? Вотъ мою Ма (такъ звалъ онъ свою княгиню) такъ нынче тряхнуло, — страсть!» — «И съ ухабами жили, и хорошо было, а то теперь Власовскій (первый оберъ-полицеймейстеръ, блестяще упорядочившій Москву) приказалъ, чтобы не было ихъ. Къ чему? Вѣдь этакъ и подъ Стрѣльной (знаменитый загородный ресторанъ), три знаменитыхъ ухаба уберутъ. Какое тогда удовольствіе ѣздить цыганъ слушать? Зато теперь, какъ нырнешь въ эти три ухаба (они, дѣйствительно, были), такъ и знаешь: вотъ сейчасъ и пріѣхали».

Голицынъ уже отошелъ и заботливо спрашиваетъ свою Ма, рожденную графиню Шувалову, какъ она себя чувствуетъ. Рыцарь во всемъ, что онъ дѣлалъ, Голицынъ, увидѣвъ, что бѣдной дѣвушкѣ, почти уроду, тяжко въ семейной обстановкѣ, предложилъ ей свое имя, обвѣнчался съ нею, всю свою жизнь былъ ея неизмѣннымъ другомъ и, когда она скончалась, одинъ, на спинѣ пронесъ гробъ къ могилѣ.

Этотъ человѣкъ, за какой-то подлый проступокъ по отношенію къ слабымъ, отхлесталъ арапникомъ кіевскаго полицеймейстера, а своего зятя, *) мужа одной изъ усыновленныхъ дочерей, заставилъ для изученія виннаго дѣла, быть у себя въ Крыму простымъ рабочимъ. Когда этого зятя, князя Т., произвели въ камеръ-юнкеры, Голицынъ настоялъ на томъ, чтобы новоиспеченнаго придврнаго чина записали: «рабочій подваловъ князя Голицына». «Довольно бѣлоручекъ», — говорилъ онъ, — «если не будемъ работать, революція будетъ». Это было за 20 лѣтъ до 1917 года.

Вотъ зовутъ обѣдать. Дворецкій — почти всегда съ обязательными «министерскими» бакенбардами. Непремѣннно бритые лакеи. Въ такъ называемыхъ «хорошихъ домахъ», если лакей имѣлъ георгіевскій крестъ (почетный русскій военный орденъ), то усы его обязательно сохранялись. Обильная вычурная закуска. Закусываютъ долго.

Во время сей процедуры два инцидента: къ горячо спорящему противъ «гнилого Запада» славянофилу Аксакову подходитъ лакей и что-то шепчетъ ему на ухо. Онъ глухъ и не реагируетъ.

— «Будущность за Россіей», — пророчествуетъ онъ. — «Нашъ талантъ, наши геніи скажутъ міру новое слово, да еще Индія, пожалуй. А Европа кончится кровавой баней (за 30 лѣтъ до 1914 года говорилось это). Поклонится Западъ Востоку». — «Востоку безъ канализаціи», — вставлялъ кто-то. — «Да, да», — твердитъ свое Аксаковъ. Такъ и вспоминаются шутливые стихи на него Бориса Алмазова:

«Врагъ перчатокъ, танцевъ, фраковъ,
Древній русскій паладинъ,
Я, поэтъ, Иванъ Аксаковъ,
Но поэтъ и гражданинъ» и т. д.

А лакей все еще въ почтительной позѣ передъ «паладиномъ», который, наконецъ, спрашиваетъ, въ чемъ дѣло. — «Извозчика забыли отпустить», — докладываютъ ему. Перепуганный Аксаковъ выхватываетъ кошелекъ и велитъ отдать извозчику рубль, сумму, въ два съ половиною раза больше, чѣмъ надо. Спорятъ, но Аксаковъ стоитъ на своемъ и побѣждаетъ. И, отдавая деньги, онъ незамѣтно старается вложить въ руку слуги второй рубль за то, что доложилъ.

Извозчики съ Аксаковымъ обычно продѣлывали слѣдующій номеръ, — это знала вся Москва. Выйдетъ Иванъ Сергѣевичъ утромъ, найметъ извозчика, тотъ привезетъ его на мѣсто, а затѣмъ спокойно ѣздитъ весь день съ другими сѣдоками, а вечеромъ звонитъ ему на квартиру и жалобно увѣряетъ, что простоялъ «дожидамшись» весь день. Аксаковъ безпрекословно платилъ за цѣлый день.

Однако, со вторымъ рублемъ на чай опять несчастье. Хозяйка это замѣтила и дружески-обиженно ему выговариваетъ. Въ то время считалось обидой для хозяевъ, считалось грубымъ, давать на чай прислугѣ при хозяевахъ. Обычай этотъ былъ настолько силенъ, что въ лучшемъ московскомъ клубѣ — англійскомъ, куда члены могли

приводить гостей, старые слуги никогда отъ гостей не брали на чай, присовокупляя почтительно разъ и навсегда выработанную фразу: «Покорно, сударь, благодаримъ, но отъ нашихъ членовъ мы очень довольно получаемъ. Не гнѣвайтесь. Отъ васъ, отъ гостя, принять не можемъ».

Англійскій «клобъ» многими описанъ, но можно къ его обширной исторіи прибавить, кажется, никѣмъ еще не описанную черту игриваго свойства. Легкомысленные мужья именно сюда направляли письма, получаемыя отъ ихъ не менѣе легкомысленныхъ свѣтскихъ подругъ. Когда Левъ Толстой ударился въ философію и заявилъ намъ, что куреніе папиросъ или стаканъ вина, или прелестная улыбка нравящейся вамъ женщины — это прямой путь къ душевной гибели, то намъ показывали билліардъ, на которомъ въ дни юности молодой офицеръ Левъ Толстой проигралъ въ этомъ клубѣ въ одну ночь 6.000 рублей.

Аксаковскій извозчикъ отпущенъ.

Новое дѣло! Среди гостей не досчитываются самого Владимира Соловьева, великаго русскаго философа, а давно пора за столъ. Смущенный дворецкій докладываетъ: — «Они здѣсь, только въ кабинетѣ сидятъ». — «Проси сюда скорѣе». Но это легче сказать, чѣмъ сдѣлать. Соловьевъ требуетъ хозяина къ себѣ. Черезъ пять минутъ, подъ руку съ хозяиномъ дома, появляется высокая граціозная фигура величайшаго мыслителя, съ лицомъ византійскаго письма и огромными глазами.

Сегодня передъ нами не авторъ философскихъ твореній, не создатель поэтической фантазіи «Легенда объ антихристѣ» (кстати сказать, первая часть его предсказаній уже исполнилась), сегодня не его великій умъ, не его мощный талантъ свѣтятся изъ его глазъ, сегодня входитъ заразительно весело хохочущій ребенокъ, наивный, кроткій, блаженный. И веселье вошедшаго такъ искренно, что, еще не зная, въ чемъ дѣло, всѣ тоже начинаютъ смѣяться.

— «Представьте, какъ разъ въ пору». — Кто, что въ пору? Выясняется, что, собираясь на обѣдъ, Соловьевъ замѣтилъ, что сапоги его «въ дѣло употреблены быть не могутъ». Жилъ онъ аскетомъ въ комнатушкѣ, почти

безъ мебели, и, какъ пушкинская русалочка, не зналъ, что такое деньги. Зимой ѣхать безъ сапогъ трудно. Онъ оборачиваетъ ноги бумагой, надѣваетъ калоши и съ нѣсколькими, чудомъ оказавшимися у него рублями, ѣдетъ покупать сапоги. Мѣряетъ: первая пара велика, вторая мала, третья опять велика, слѣдующая мала, и такъ 8 или 10 паръ. Соловьевъ — сама деликатность, ему совѣстно гонять приказчика, и онъ, конфузясь, беретъ послѣднюю поданную ему пару, настолько ему узкую, что надѣть ее онъ кое-какъ можетъ, но ходить въ ней — нѣтъ. Кое-какъ въ гости онъ въ нихъ пріѣхалъ, но башмаки оказались воистину «испанскими», въ передней онъ ихъ снялъ, подарилъ «некрологу»-швейцару, а самъ, въ однихъ носкахъ, укрылся въ кабинетѣ, гдѣ и «засѣлъ въ бестъ», изъ котораго его спасъ хозяинъ, давъ ему свои сапоги, — кои и оказались «какъ разъ въ пору». По сему случаю всѣ, наконецъ, усаживаются за столъ. Уже около половины седьмого.

Въ старой Москвѣ садились «безъ чиновъ». Двухъ-трехъ почетныхъ гостей сажали къ себѣ хозяинъ и хозяйка, для остальныхъ обѣденный столъ былъ круглымъ столомъ короля Артура. Въ концѣ этого символически круглаго стола дѣти старше десяти лѣтъ и ихъ «дѣтоводители», какъ въ честь Аксакова кто-то назвалъ педагоговъ и гувернантокъ. Послѣдняя, по большей части, какая-нибудь англичанка, миссъ Томасъ, мечта жизни коей a whole set of silver, т. е. имѣть серебряную брошку, браслетъ, серьги и пр., что продавалось тогда подъ титуломъ «полной гарнитуры 84-ой пробы» за три семьдесятъ пять.

Одинъ изъ гостей, графъ Ф. Л. Сологубъ, и молодой студентъ, впослѣдствіи профессоръ, князь Трубецкой, острятъ надъ Соловьевымъ, и тутъ же сочиняютъ сюжетъ для прекрасной оперетки: «Соловьевъ въ Фиваидѣ» въ жанрѣ Оффенбаховской «Прекрасной Елены». Оба они имѣли изумительный даръ юмора.

О зачатой, но мертворожденной русской опереткѣ я скажу въ свое время, когда перейду къ разсказамъ о театрѣ, къ сказкѣ о немъ. Въ присказкѣ пусть будутъ два слова о графѣ Сологубѣ, о его роли въ тогдашнемъ куль-

турномъ обществѣ, о его личности и жизни, о чемъ такъ очаровательно разсказалъ въ своей книгѣ «Графъ Ф. Л. Сологубъ» одинъ изъ видныхъ москвичей того времени, Н. В. Давыдовъ, предсѣдатель Московскаго Суда. Я сообщу лишь немногое, въ этой книгѣ не упомянутое.

Знатнаго рода (мать его рожденная Самарина), богатый человѣкъ, женатый на дочери барона Боде-Колычева, одного изъ потомковъ митрополита Филиппа, задушеннаго при Іоаннѣ Грозномъ за то, что мужественно отлучилъ этого царя отъ церкви, Сологубъ жилъ исключительно искусствомъ. Мягкость души, застѣнчивость, пренебреженіе къ себѣ, возможно, что и богатство, помѣшали ему стать въ литературѣ и живописи тѣмъ, чѣмъ сталъ для театра Станиславскій. Диллетантъ на практикѣ, онъ былъ глубокимъ артистомъ въ душѣ. Найди онъ, какъ Мусоргскій, своихъ Римскаго-Корсакова и Бородина, какъ Вагнеръ — своего Людовика II, какъ Шаляпинъ — своего Мамонтова, было бы, вѣрно, иначе.

Сологубъ-поэтъ, Сологубъ-художникъ и, кромѣ того, смѣшно сказать, геніальный фокусникъ. Образованнѣйшій человѣкъ, онъ чуялъ что-то назрѣвающее, новое и великое въ русскомъ искусствѣ, предсказывалъ это. Вотъ почему къ себѣ онъ относился пренебрежительно. Вѣчно внѣ жизни, онъ могъ забыть даже о томъ, что онъ богатый человѣкъ, и писать вдругъ за 200 рублей декораціи для оперетки. — «Федя, зачѣмъ?» — «Деньги нужны были». — «Да онѣ у тебя въ банкѣ». Сологубъ конфузится и молчитъ. То вдругъ принесетъ утромъ домой молодого крокодила, неизвѣстно гдѣ добытаго. А передъ этимъ всю ночь сидитъ въ «Варьетэ» и проповѣдуетъ артисткамъ эстрады все значеніе цѣнности эстраднаго искусства, убѣждая ихъ, что театръ «требуетъ рукъ чистыхъ». Тѣ пьютъ на его счетъ вино, Сологубъ же прихлебываетъ свой неизмѣнный стаканъ чая, до половины набитый хлѣбомъ. Это его ужинъ.

Донъ Кихотъ искусства, онъ былъ и его Ромео. Вмѣстѣ со своимъ другомъ Шиловскимъ, русскимъ аристократомъ, впослѣдствіи обнищавшимъ и поступившимъ въ театръ актеромъ, Сологубъ на пари проходитъ отъ сѣверныхъ границъ Италіи до Калабріи пѣшкомъ. Условіе па-

ри таково: перейти границу безъ денегъ... И вотъ — Шиловскій пѣлъ, а Сологубъ показывалъ фокусы. Оба богача прокормились. У Шиловскаго былъ дивный голосъ, а фокусы Сологуба такъ художественны, что о нихъ стоитъ упомянуть.

Становясь въ уголъ большой залы, онъ, напримѣръ, бросалъ карту въ противоположный по діагонали уголъ такъ, что оттуда, ему одному извѣстнымъ пріемомъ, она возвращалась къ нему въ руку. Подержавъ принесенную изъ лавки колоду картъ двѣ-три минуты въ рукѣ, давъ потомъ перетасовать ее другому, онъ потомъ по заказу могъ сдать каждому назначенную масть. Жонглеръ это былъ «китайскій». Сидя въ вагонѣ третьяго класса, онъ разъ довелъ до паники одного мелкаго торговца, выда[illegible]тивая изъ своего колѣна кучами золото и швыряя его въ окошко. Торговецъ кончилъ тѣмъ, что началъ креститься...

Однажды вдругъ исчезъ Сологубъ, нигдѣ найти не могутъ. Но, зная странствующаго рыцаря, не очень волнуются. Проходитъ съ недѣлю, дѣло весной. А за городомъ — странствующая труппа настоящихъ индѣйцевъ-краснокожихъ съ боевымъ номеромъ: — ограбленіе почты, которую спасаютъ ковбои. Первое представленіе, кульминаціонный моментъ, летятъ ковбои, кидаютъ свои знаменитыя лассо. Среди нихъ въ сомбреро, курткѣ, кожаныхъ штанахъ дивно закидываетъ лассо никто иной, какъ Федя Сологубъ. Онъ за недѣлю подучился у индѣйцевъ, къ ужасу своего тестя, гордившагося тѣмъ, что порогъ его дома не переступаетъ нога русскаго купца.

Вотъ теперь, за обѣдомъ, отказавшись отъ одного изъ многочисленныхъ блюдъ, Сологубъ успѣлъ вытащить изъ кармана китайскую тушь и набросать на тарелкѣ изумительный рисунокъ, исключительный по тонкости и вкусу. И когда дѣти, обожавшіе его, тянулись посмотрѣть, слышалось возмущенное «shoking» англичанки.

Тарелка обходитъ весь столъ и задерживается въ рукахъ С. Рачинскаго, извѣстнаго дѣятеля, посвятившаго всю свою жизнь въ своемъ имѣніи Татево, Смоленской губерніи, образованію крестьянскихъ дѣтей. Рачинскій, очень рѣдко бывающій въ Москвѣ, чтобы посѣтить те-

атръ и навѣстить родныхъ, хвалитъ, но съ гордостью заявляетъ, что изъ среды своихъ крестьянскихъ дѣтей онъ мечтаетъ вывести художника не хуже. — «Есть у меня такой, ему сейчасъ 14 лѣтъ, выучу его чему надо, а тамъ въ академію». Его питомецъ — одинъ изъ видныхъ потомъ въ свое время художниковъ, Богдановъ, извѣстный подъ фамиліей Богданова-Бѣльскаго.

Разговоръ переходитъ на острую тему о народномъ образованіи. Ругаютъ, на чемъ свѣтъ стоитъ, правительство. Катковцы и антикатковцы опять сцѣпились. «Катковъ — гаситель всего свѣтлаго», — говорятъ одни. Его защитники тутъ же приводятъ въ примѣръ, что тотъ же Катковъ завелъ въ своемъ лицеѣ институтъ «ломоносовцевъ». Это были крестьянскіе дѣти, коихъ Катковъ, человѣкъ по пять шесть принималъ ежегодно въ лицей и до окончанія ими университета (всего 12 лѣтъ), воспитывалъ и содержалъ на свой счетъ. Изъ этихъ «ломоносовцевъ» вышелъ впослѣдствіи, главнымъ образомъ, блестящій кадръ преподавателей.

Не касаясь ни личности, ни дѣятельности Каткова, я укажу только на то, что даже его злѣйшіе враги не отрицали въ немъ огромнаго таланта. Его статьи — образецъ того, какъ надо публицисту писать. Затѣмъ — его лицей. Лицей съ начала 20-го вѣка сталъ ужаснымъ. Катковъ умеръ въ 1887 году и еще лѣтъ десять продержались его традиціи. Я окончилъ гимназію при лицеѣ въ 1888 году, и смѣло могу утверждать, что среди насъ — тогдашнихъ лицеистовъ, нѣтъ ни одного, который бы не помянулъ тогдашній лицей глубокой благодарностью.

Классицизмъ того времени въ гимназіяхъ эпохи министра графа Д. Толстого, былъ послѣдній кругъ Дантова ада для тѣхъ, кого онъ уродовалъ. Въ лицеѣ программа латыни и греческаго была еще обширнѣе, но мы всѣ съ удовольствіемъ вспоминали наши уроки. Такъ разумно, такъ толково и талантливо съ нами занимались, и мы уже подростками усвоили, для чего нужны столь ненавидимые всѣми латынь и греческій. Спектакли на древнегреческомъ языкѣ, — Софоклъ и Еврипидъ, — бывали намъ праздникомъ. Играли сами лицеисты. Помню, въ Антигонѣ мнѣ дали роль Исмены и прогнали съ третьей

репетиціи. Я оказался плохъ и былъ зачисленъ въ толпу. Но именно эти спектакли и натолкнули меня на мысль посвятить жизнь театральному искусству.

Однако, докончимъ нашъ обѣдъ.

Было весело, шумно и безалаберно, но интересно, ибо салонная болтовня (causerie) была не въ модѣ. Конечно, бывало, что сплетничали, но во-первыхъ, не всюду, а главное, не сплетнями жили. Всякій бесѣдовалъ лишь о томъ, что его дѣйствительно интересовало. Охотникъ былъ охотникомъ по убѣжденію, а не изъ снобизма. Любитель скачекъ любилъ лошадь, а не тотализаторъ. О людяхъ болѣе глубокаго направленія и говорить не приходится. Люди были цѣльные. Чеховское поколѣніе, въ лицѣ его героевъ, только-только начало нарождаться. Отцы и старшіе братья чеховцевъ были иные.

Разсказъ о знаменитомъ русскомъ критикѣ Бѣлинскомъ, который въ сороковыхъ годахъ прошлаго столѣтія отказался идти обѣдать, такъ какъ онъ не кончилъ еще спора о безсмертіи души, и насъ заставлялъ улыбаться. Но мы надъ этимъ не глумились. Мы разговоръ въ духѣ Бѣлинскаго предпочитали разговору о валютѣ. Театръ, земство, благотворительность, судъ, музыка, живопись, литература, коллекціонерство, спортъ не были пустыми звуками. Они были потребностью.

Тогдашнее поколѣніе было наивно, но глубоко. Наивность сказывалась, напримѣръ, въ развлеченіяхъ. Послѣ одного изъ подобныхъ обѣдовъ вы могли видѣть молодыхъ студентовъ князей С. и Е. Трубецкихъ у рояля, подъ аккомпаниментъ котораго будущіе профессора художественно свистятъ музыкальныя произведенія, Соловьевъ имъ апплодируетъ, но косится взглядомъ на другой уголъ, гдѣ Сологубъ показываетъ фокусы.

Въ ту же эпоху началось и увлеченіе шахматами.

Современнымъ свѣтиламъ-шахматистамъ, представителямъ этой чудной игры, я позволю себѣ сказать, что я зналъ лично тогдашняго короля шахматистовъ Чигорина, видѣлъ его игру, видѣлъ, какъ онъ «въ слѣпую», т. е. не глядя на доску, изъ сосѣдней комнаты, изъ 20 партій выигралъ 18, а двѣ закончилъ въ ничью. Чигорина приглашали въ московскіе дома, очень имъ увлекались и были

огорчены, когда не менѣе геніальный американецъ Стейницъ обыгралъ его въ Америкѣ. Тогда въ Новомъ Свѣтѣ еще не дѣйствовалъ «трезвый законъ». Чигорину онъ былъ бы нуженъ. Онъ былъ алкоголикъ и потому побѣда Стейница была облегчена порокомъ нашего шахматиста.

Просты и непосредственны бывали и невинныя легкія развлеченія. Для дирижера бала танцы были событіемъ. Наканунѣ бала онъ чувствовалъ себя, вѣроятно, въ роли начальника штаба арміи передъ сраженіемъ, такъ глубокомысленно обдумывалъ онъ фигуры тогдашнихъ танцевъ — котильона или мазурки. Глядя на него, съ упоеніемъ разрѣшающаго трудную танцовальную задачу, трудно было сказать, что этотъ молодой человѣкъ — кандидатъ историко-филологическаго факультета, а впослѣдствіи ученый академикъ генеральнаго штаба.

На Масляной и на Рождествѣ ѣздили въ маскахъ. Это было культомъ. Маскѣ разрѣшалось все. Боже упаси, сорвать маску съ кого-нибудь. За это дуэль. А чѣмъ больше маска заинтригуетъ, тѣмъ больше ей славы. Бывали случаи, что за маской ходила толпа, чтобы узнать, кто это такой, но это было трудно. Напримѣръ, если вы знаете чью-либо тайну (все продѣлывалось въ предѣлахъ порядочности), то вы не сами подходили къ этому человѣку въ маскѣ, а подсылали къ нему другого, мало ему знакомаго. Ѣздили обязательно въ черныхъ домино, все лицо сплошь закрыто, даже на глазахъ тюль, въ чужихъ шубахъ, въ наемныхъ каретахъ, причемъ садились въ нихъ не у своего подъѣзда, а гдѣ-нибудь на углу другой улицы (для конспираціи). Посѣщать разрѣшалось и незнакомые дома. Впускъ производился такъ: одна изъ масокъ вызывала знакомаго гостя, находящагося на вечерѣ, тотъ отправлялся къ хозяину дома и послѣдній, по рекомендаціи гостя, впускалъ маски, причемъ хозяинъ ни въ коемъ случаѣ не имѣлъ права открыть, по чьей рекомендаціи вошли маски.

Что разрѣшалось подъ маской, покажутъ примѣры. Пріѣхавшему Великому Князю громко говорилось о его кутежахъ и шашняхъ съ заѣзжей шансонетной француженкой, молодящемуся старцу въ парикѣ и со вставными челюстями — о блескѣ его зубовъ и красотѣ прически.

Скупому — о его щедрости. Легкомысленной дамѣ — о ея добродѣтеляхъ. Такъ, въ шутливо-веселой формѣ, высмѣивались публично пороки и, если московскіе обѣды и вечера были своего рода митингами, гдѣ обсуждалась жизнь, то маски были своего рода общественнымъ судомъ. Ихъ хотѣли имѣть, ждали, но побаивались. Иногда настолько, что отъ нихъ прятались, и вотъ словить такого бѣгуна и отчитать его публично, было предметомъ особаго удовольствія. Нерѣдко послѣ такого бала вы могли встрѣтить участниковъ этого бала, карточныхъ игроковъ, засидѣвшихся въ клубѣ, и другихъ лицъ, часовъ въ 7 утра... у ранней обѣдни въ одной изъ безчисленныхъ московскихъ церквей.

Балъ, маски, обѣдня, — все это наивно и искренно совмѣщалось. Великосвѣтскій сезонъ заканчивался въ воскресенье на масляной обязательнымъ folle journée, «безумнымъ днемъ», т. е. баломъ, начинавшимся въ 2 часа дня, съ перерывомъ въ 6 часовъ для обѣда и потомъ опять съ танцами, но по хронометру до 12 часовъ ночи.

Черезъ какихъ-нибудь 8 часовъ, на утро въ понедѣльникъ (начало семинедѣльнаго Великаго Поста) никто бы не узналъ вчерашней Москвы съ ея балами, театрами, несущимися тройками, что грѣха таить — пьянымъ гикомъ и широкимъ богатырскимъ весельемъ. На улицахъ малолюдно, мѣрный колокольный звонъ. Еще не совсѣмъ отрезвѣвшій отъ вчерашняго веселья мастеровой скромно жмется на краю тротуара, всѣми силами стараясь показать, что и онъ, «какъ люди».

Москва начала говѣть, со всѣми обязательными аттрибутами. Появляется «постный сахаръ», открытъ знаменитый грибной рынокъ съ десятками тысячъ пудовъ сушеныхъ грибовъ. Все закрыто, кромѣ, конечно, церквей. Покаянная молитва: «Господи и Владыко живота моего»... на устахъ у всѣхъ, а у иныхъ и въ сердцѣ. Глубоко, хоть и наивно чувствовали, примитивный романтизмъ царилъ.

Наивенъ былъ въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ 103-лѣтній старецъ-москвичъ Геннадій Грудевъ, на 104 году жаловавшійся, что снялъ квартиру всего на пять лѣтъ — какъ бы потомъ не набавили. Онъ умеръ 107 лѣтъ. Наивна была старушка-княжна, свято убѣжденная, что Все-

вышнiй князей будетъ судить строже, чѣмъ дворянъ, этихъ послѣднихъ строже, чѣмъ разночинцевъ, ибо дворянамъ и князьямъ «больше дано». У этой княжны, особы небогатой, счета дѣлились на оплаченные, съ надписью на конвертѣ: «Благодарю, Господи», и неоплаченные, гдѣ стояло: «Помоги, Господи». Какъ испанскiй инквизиторъ, исполнявшiй все, что въ свѣтѣ положено, предававшiй анафемѣ все, что не положено, она съ собственнымъ выѣзднымъ лакеемъ (обоимъ вмѣстѣ 150 лѣтъ), могла вступить въ такой дiалогъ передъ выѣздомъ изъ дому: — Кузьма, Евстигнѣевъ, я 20 минутъ жду я въ шубѣ, гдѣ ты былъ? Молчанiе и вопросъ повторяется. Снова молчанiе, но по третьему разу виновный признается, что ходилъ «по нуждѣ».—«Это чуть не полчаса-то!» — восклицаетъ княжна. — «Чтожъ ты, какъ господа, тамъ съ книжкой сидишь?»

Остается, однако, добавить, что во время Бородинскаго боя въ 1812 году, Грудевъ офицеромъ таскалъ подъ огнемъ раненыхъ, а упомянутая княжна, во время холеры 1892 года, не разъ имѣла на своемъ платьѣ слѣды рвоты больныхъ крестьянъ, коимъ она собственноручно помогала.

Вотъ нѣсколько чертъ тогдашняго веселья, тогдашняго непосредственнаго отношенiя къ людямъ и жизни. Посмотримъ другiя черты. Какъ я сказалъ, московскiй свѣтъ жилъ тогда обособленной жизнью. Типично, что изъ его представителей вышло очень немного бюрократовъ. Все больше — земцы, общественные дѣятели, ученые... Умственные и художественные интересы играли огромную роль.

Около 40 лѣтъ тому назадъ появляется брошюра извѣстнаго славянофила К. Н. Леонтьева (дипломата, писателя и монаха): «Нацiональная политика, какъ орудiе всемiрной революцiи», и могущая показаться тогда Европѣ безразсудной, «слишкомъ русской» фантазiей, эта мысль серьезно обсуждается. Рѣпинъ создаетъ свое знаменитое полотно «Iоаннъ Грозный, убившiй сына», и я не запомню дома, гдѣ бы объ этой картинѣ не было разговора. Вся Россiя говорила объ этой картинѣ. Было даже запрещено одно время ее выставлять: проклятiя, покло-

ненія, презрѣніе, ненависть, пламенное обожаніе, — все выпало на долю художника. Братья Рубинштейны, по документамъ евреи изъ Одессы, создаютъ въ Россіи консерваторіи — Николай въ Москвѣ, Антонъ въ Петербургѣ. Заслуги этихъ братьевъ, какъ геніальныхъ виртуозовъ и создателей музыкальныхъ обществъ въ Россіи настолько огромны, что они требуютъ спеціальнаго историка. Я разскажу о нихъ только то, что характеризуетъ тогдашнее общество.

Николай Рубинштейнъ былъ богомъ Москвы. Не было дома, гдѣ бы онъ не былъ принятъ. Нужны деньги на дѣло, ему даютъ щедрой рукой. Прощаютъ ему всѣ грѣхи и слабости, а таковые были, и въ размѣрахъ не малыхъ. Одна дама пробовала разъ наставить его на путь истины. Онъ отвѣтилъ: — «Слушай, если я буду добродѣтельно жить, отъ меня останутся мощи, а я ихъ терпѣть не могу». Онъ дирижируетъ на репетиціи благотворительнаго концерта восемью роялями, гдѣ въ четыре руки играютъ 16 великосвѣтскихъ барышенъ, и кричитъ:—Княжна N., вы играете, какъ дура. Выходите лучше замужъ». Прощаютъ, все прощаютъ. Прощаютъ потому, что онъ геній и волшебникъ, а на волшебство, на искусство, Москва была падка.

Жить для Николая Рубинштейна значило — творить музыку, создавать консерваторію. Больному, почти умирающему, ему запрещено выходить изъ дому. Онъ ночью удираетъ съ задняго крыльца и ѣздитъ взадъ и впередъ мимо своего дѣтища, консерваторіи. Ходить онъ уже не можетъ. Въ страшный морозъ, однажды, встрѣчается ему ученикъ консерваторіи въ лѣтнемъ пальто. — «Стой!» — всѣмъ онъ говорилъ ты. — «Какъ ты смѣлъ мнѣ не сказать, что у тебя шубы нѣтъ?» Слѣдуютъ виртуозныя ругательства. Николай Григорьевичъ лѣзетъ въ карманъ, суетъ ученику пачку денегъ и, со словами: — «безъ шубы не смѣй на глаза показываться, побью», (прибѣгалъ онъ и къ этому!) — уходитъ. Ученикъ, какъ воръ, прокрадывается на занятія и тамъ обнаруживается, что Рубинштейнъ отсыпалъ ему не глядя, что-то около 800 рублей. А очень приличная шуба стоила рублей 75. Вернуть Ру-

бинштену остатокъ немыслимо — поколотитъ. Вотъ и покупается не одна, а много шубъ, всѣмъ неимѣющимъ.

Своего кумира Москва лелѣяла. Достаточно сказать, что на его похоронахъ въ 1881 году, было около 200.000 человѣкъ. Голова процессіи входила въ старинный Даниловскій монастырь, построенный въ 12-мъ вѣкѣ, а хвостъ процессіи былъ за много верстъ.

Братъ Николая, Антонъ, частый гость Москвы, былъ обожаемъ не менѣе. Я имѣлъ счастье шестнадцатилѣтнимъ юнцомъ быть ему представленнымъ. (Мой отецъ, большой другъ Антона Рубинштейна, былъ крестнымъ отцомъ одного изъ его сыновей). Это было на вечерѣ для подростковъ, куда пожаловалъ великій виртуозъ. Пожаловалъ, а не пріѣхалъ, ибо лакеи со всѣхъ ногъ кинулись о немъ доложить, хозяева сбѣжали съ лѣстницы, заполнившейся немедленно гостями. Такъ встрѣчаютъ развѣ только коронованныхъ особъ. Въ обращеніи Антона Рубинштейна было, точно, что-то истинно королевское, только чувствовалось, что его корона не на немъ, а въ немъ, неотдѣлима отъ него. При этомъ неотъемлемое свойство всякаго величія — простота.

На упомянутомъ вечерѣ Рубинштейнъ сѣлъ играть въ карты. Мы продолжали наши танцы, и вдругъ его мощная фигура съ львиной головой, — онъ чрезвычайно походилъ на Бетховена, — появляется рядомъ съ таперомъ. Рубинштейнъ сказалъ ему: — «Отдохните, я васъ замѣню», и заигралъ польку, но такъ, что я ее слышу сегодня. Мы, подростки, какъ зачарованные, замерли. — «Если не будете танцовать, я играть не буду», — послышался его громкій басъ (Рубинштейнъ сильно грассировалъ). Юнцы быстро сговорились танцовать по двѣ, по три пары, и смѣняться, чтобы слушать. Это было для насъ, молодого поколѣнія, первое «отравленіе» Рубинштейномъ, настолько мощное, что, прослушавъ потомъ за 35 лѣтъ всѣхъ знаменитостей всего земного шара, я никогда ничего мало - мальски похожаго не слыхалъ.

Потомъ Рубинштейнъ заговорилъ съ молодежью, въ томъ числѣ и со мною. — «Что вы любите въ музыкѣ?»— спросилъ онъ. Врать ему было невозможно, его обаяніе этого не допускало. И на мой застѣнчивый отвѣтъ «валь-

сы», Рубинштейнъ говоритъ: — «Кто вальса не любитъ, тотъ не музыкантъ. Послѣ остальное поймете. А сами играете?» — «Нѣтъ, я слушать люблю». — «А я самъ люблю играть», — говорилъ Рубинштейнъ. Юное нахальство не удержало меня отъ восклицанія: — «Ужасно было бы, если бы было наоборотъ». Геніальный піанистъ расхохотался и со словами: — «Вы, конечно, правы», — вернулся къ своимъ картамъ.

Нѣжно, любовно, благоговѣйно, рыцарской любовью, дарила Москва обоихъ братьевъ Орфеевъ, особенно «своего» Николая Григорьевича (увы, его я никогда не слыхалъ), какъ за геніальность, такъ и за «моцартовскіе аллюры». Моя близкая родственница, старше меня лѣтъ на 10, сообщила мнѣ какъ-то, что группа богатой молодежи сложилась и поднесла Николаю Рубинштейну золотой портсигаръ съ его вензелемъ изъ бриллiантовъ. Послѣ концерта, черезъ два-три дня, видятъ, что Рубинштейнъ продолжалъ курить, беря папиросы изъ коробки, въ которой они продаются. Рѣшили его спросить о портсигарѣ. — «Это было подношеніе на эстрадѣ?» — послѣдовалъ вопросъ, и на утвердительный отвѣтъ, Рубинштейнъ заявилъ: — «Ну, теперь ясно. У меня его нѣтъ, ибо всѣ мои подношенія разъ и навсегда доходъ моего лакея. Онъ, какъ я съ эстрады схожу, прямо у меня ихъ изъ рукъ беретъ». Геній, романтикъ, дитя, не платившее жалованье своему лакею, разбогатѣвшему у него на службѣ!

Что романтизмъ былъ въ геніальныхъ художникахъ, даже среди ихъ безчисленныхъ поклонниковъ, — понятно. Но онъ былъ почти всюду, начиная съ гордости Москвы, ея университета. Въ началѣ этого столѣтія одинъ европеецъ подъ маской изысканной вѣжливости, за которой скрывался дикарь, желая уязвить меня, сказалъ мнѣ, встрѣтившись со мной въ гастрономическомъ магазинѣ Елисѣева, магазинѣ, дѣйствительно, похожемъ на дворецъ своимъ великолѣпіемъ, какъ по убранству, такъ и по разнообразію товара, сказалъ мнѣ: — «Какіе же у васъ должны быть университеты?» Я ничего ему не отвѣтилъ, но могъ бы разсказать многое.

Писать исторію университета не моя задача, но университетъ, и все, что съ нимъ было связано, составляли

публику театра. Вотъ часть этой публики. Напримѣръ, профессоръ историкъ Ключевскій, описанный многими, а главное, самимъ собою въ его многочисленныхъ работахъ, вотъ какъ онъ читалъ исторію Россіи. Часто можно было слышать въ аудиторіи до начала лекціи: — «Сегодня два праздника, — сейчасъ лекція Василія Осиповича, а вечеромъ мы въ театрѣ». Ключевскій былъ подлинно артистъ-творецъ. Онъ могъ начать лекцію спокойно, научно. Никогда нельзя было его слушать безъ вниманія. Но вотъ что-то случилось. Ключевскій преобразился. Каждое его слово вонзается въ слушателя, аудиторія уже не слышитъ, а «видитъ» сообщаемое профессоромъ, духъ у всѣхъ замеръ, муха пролетитъ — слышно, а залъ полонъ не только историками, но и медиками, юристами и математиками, и прокравшимися посторонними. Студенты всѣхъ факультетовъ рвались слушать Ключевскаго. Онъ умѣлъ владѣть толпой. И его аудиторія, по его волшебству, могла хохотать, возмущаться, замирать и восторгаться. Жрецъ науки, — онъ былъ ея чародѣемъ. Иныя его лекціи по исторіи — это прямо разсказъ очевидца, и притомъ высоко талантливаго. Опредѣленія его были кованныя.

Приведу его два-три замѣчанія по поводу театра. Онъ смотритъ пародію на рыцарскую драму Федора Сологуба — «Честь и месть». Нѣтъ силъ удержаться отъ хохота: на сценѣ трупы, дуэль, шведскій адмиралъ *оказывается* бабушкой испанскаго гранда и пр., и пр. Залъ стонетъ отъ смѣха. Самъ философъ Соловьевъ заливается и чуть не падаетъ со стула. Ключевскій не отстаетъ отъ другихъ, но, тонко прищурившись, заявляетъ послѣ конца: «Съ какой геніальностью выправленъ изъ пьесы всякій здравый смыслъ». Черезъ 15 лѣтъ, онъ, увидѣвши Шаляпина въ Мефистофелѣ, говоритъ: «Весь средневѣковый мистицизмъ вмѣщается въ его аріи заклинанія цвѣтовъ». Смотритъ прекрасную вѣнскую оперетку и, когда все убивающіе пуристы возражаютъ ему, что это не серьезно, отвѣчаетъ: «Это нужно. Талантливая оперетка и водевиль — улыбки на лицѣ искусства. Безъ улыбки лицо мертво».

А сколькими улыбками науки дарилъ онъ насъ! Его

остроуміе и сарказмъ стоили его глубины и серьезности. Читая намъ объ Императрицѣ Елизаветѣ, вводившей въ Россіи искусство и просвѣщеніе, онъ заканчивалъ такъ: «Эта женщина, такъ много сдѣлавшая для просвѣщенія, свято была увѣрена, что изъ Россіи въ Англію можно проѣхать сухимъ путемъ». Читая исторію 18-го вѣка, онъ говорилъ, между прочимъ: «Россія видѣла на своемъ престолѣ жестокихъ тирановъ, бездарностей, слабоумныхъ убійцъ и пр., но она не видѣла еще кретиновъ. Восшествіемъ на престолъ Петра III, пробѣлъ этотъ былъ заполненъ». А на предыдущей лекціи, захвативъ насъ сообщеніемъ о томъ, чѣмъ былъ для Россіи отецъ Петра Великаго, и попутно развернувъ сравнительную картину міровой исторіи, онъ заканчиваетъ: «Безпощадная строгость заставляетъ насъ сказать, что Алексѣй Михайловичъ не только лучшій правитель, онъ лучшій человѣкъ 17-го столѣтія».

Вотъ одно изъ его пророчествъ. Читая намъ о характерѣ русскаго крестьянина, припоминая «богоискательство» Достоевскаго, говоря о высокихъ тонахъ, о благости, божественности и святости русскаго мужика, онъ заканчиваетъ: «Запомните, господа, что я вамъ скажу. Сегодня 17-го февраля 1890 года. Я уже давно буду въ могилѣ, когда мое предсказаніе, — виноватъ, прогнозъ: я профессоръ и долженъ говорить ученымъ слогомъ, — когда мой прогнозъ, думаю, исполнится. Запомните, что русскій мужичекъ, — это олицетвореніе, какъ я вамъ сказалъ, любви къ самодержавію и православной церкви, — талантливо обманетъ и то, и другое, но еще лучше и еще талантливѣе обманетъ онъ пришедшій имъ на смѣну соціализмъ. Первая половина прогноза, пророчества Ключевскаго исполнилась, логика вещей заставляетъ думать, что слова его исполнятся цѣликомъ.

Все это намъ разсказывалъ некрасивый, съ близорукими глазами, съ «козлиной» бородкой, небольшой человѣкъ, съ какими-то иногда обезьяньими ухватками, слабымъ, скрипучимъ голосомъ церковнаго служителя. Этотъ царь науки рожденъ былъ по внѣшности захолустнымъ русскимъ дьячкомъ. Таковъ былъ его внѣшній обликъ.

Старшій его товарищъ, Коршъ, былъ профессоромъ

классическихъ языковъ, — греческаго и латинскаго. Коршъ былъ міровой знаменитостью. Въ свой предметъ, одно названіе котораго заставляетъ у не-классиковъ дыбомъ подыматься волосы, онъ умѣлъ вложить жизнь и поэзію. Вы осязали на его лекціяхъ, что языкъ любого народа есть нѣчто живое и органически съ этимъ народомъ спаянное и, что подъ словомъ, этимъ «протоколомъ чувства», народъ въ живыхъ и яркихъ краскахъ обнаруживаетъ свою душу.

Многіе не повѣрятъ, что Коршъ, какъ и Ключевскій, умѣлъ захватывать. Но вотъ доказательство. Въ Москвѣ во время Великой войны умеръ нѣкій графъ Олсуфьевъ. Это былъ свѣтскій человѣкъ, даже старикомъ, вѣчно въ красныхъ рейтузахъ Гродненскаго полка, гдѣ онъ въ молодости служилъ. Съ виду и по манерамъ, онъ былъ то, что зовется «мышиный жеребчикъ». Однако, онъ былъ ученикомъ Корша, и такъ увлекся классикой, такъ зналъ латынь и греческій, что Коршъ, когда Олсуфьевъ былъ уже большимъ генераломъ, товаривалъ ему: «Заѣзжайте въ университетъ, мы васъ оттуда, послѣ экзамена, черезъ два-три часа приватъ-доцентомъ выпустимъ». Олсуфьевъ отшучивался: «Профессоръ въ гусарскихъ рейтузахъ! Вы не за ученые чины, а за совѣсть выучили насъ любить классическіе языки».

Коршъ владѣлъ безчисленнымъ количествомъ языковъ, обожалъ поэзію, переводилъ на русскій языкъ стихи всѣхъ языковъ. На его юбилеѣ, въ числѣ прочихъ рѣчей, ученыя привѣтствія были со всего міра. Къ Коршу обратились даже на коптскомъ нарѣчіи, на которомъ Коршъ немедленно отвѣтилъ.

Перечислять профессоровъ университета нѣтъ возможности. Я упомяну только Сергѣя Муромцева, — перваго предсѣдателя Государственной Думы, тогда профессора римскаго права, и Владимира Герье, читавшаго римскую и новую исторію, академика въ лучшемъ значеніи этого слова. Если Ключевскій былъ вулканомъ, но вулканомъ созидающимъ, Герье — это архитекторъ, математически точно воздвигающій свое зданіе съ малѣйшими подробностями. Я бы назвалъ Герье мастеромъ научнаго контрапункта. Его ученикъ, Павелъ Виноградовъ, сей-

часъ гордость Оксфордскаго университета, въ наше время приватъ-доцентъ въ Москвѣ, теперь сэръ Виноградовъ въ Англіи.

Добрая половина тогдашней профессуры всѣхъ факультетовъ стоила бы быть упомянутой, но это невозможно. Поэтому я укажу на одно свойство многихъ университетскихъ москвичей того времени, на чудачество.

Изъ чудаковъ-профессоровъ первое мѣсто надо отвести профессору медицины Григорію Захарьину. Онъ въ такую науку, какъ медицина, въ свои діагнозы вносилъ интуицію, вносилъ провидѣніе. Обратимъ вниманіе, что бактеріологіи тогда еще не было, рентгенизаціи тоже, прививки, кромѣ оспы, отсутствовали. Дѣло историковъ медицины описать Захарьина, я лишь скажу, что моихъ современниковъ онъ буквально вытаскивалъ изъ гроба и, что всего удивительнѣе, сумѣлъ какимъ-то чудомъ отчасти передать этотъ даръ интуиціи своимъ ученикамъ.

Приглашать его къ больному надо было съ церемоніями. Если въ домѣ, куда приглашаютъ Захарьина, надо было подняться по лѣстницѣ (лифтъ тогда былъ понятіемъ мифическимъ), то на каждомъ поворотѣ долженъ быть стулъ для отдыха Захарьина. Надо было приготовить ему конфеты особаго рода, коихъ онъ съѣдалъ по фунту заразъ. Діагнозъ шелъ часа два или больше. Захарьинъ знакомился съ жизнью больного отъ самого дѣтства, съ жизнью его родителей и дѣдовъ. Надо было отвѣчать, что спрашиваютъ. Боже упаси больного что-нибудь самостоятельно сказать, будетъ скандалъ. Послѣ опроса Захарьинъ уединялся на часъ, а иногда и больше, а затѣмъ безапелляціонно выносилъ діагнозъ, почти всегда діаметрально противоположный ранѣе поставленному, но зато всегда вѣрный. Иногда онъ скажетъ: «Гдѣ тотъ мерзавецъ докторъ, что раньше больного лѣчилъ?»—а докторъ здѣсь же. Я помню его фразу, сказанную мнѣ на визитѣ: «Въ вашихъ физіологическихъ потребностяхъ сумѣйте возвыситься до степени животнаго, оно не знаетъ излишествъ».

Передъ смертью, опредѣливъ свою болѣзнь, онъ сказалъ: «Законовъ смерти избѣжать невозможно», и спокойно разстался съ жизнью, съ точностью, пока не ли-

шился сознанія, предсказывая, что съ нимъ въ слѣдующія минуты будетъ. Многіе москвичи обязаны ему жизнью, но благотворить онъ не любилъ. Ни одинъ московскій бѣднякъ не обязанъ ему ни одной копѣйкой.

Другимъ чудакомъ былъ профессоръ математики Я. Я. Цвѣтковъ. Зналъ онъ, кромѣ, конечно, своего предмета, наизусть всѣ четыре Евангелія и всѣ дѣянія апостоловъ. Держалъ въ памяти тысячу логарифмовъ (Наполеонъ — 500) и могъ въ умѣ множить шестизначное число на семизначное скорѣе, чѣмъ другой это дѣлалъ на бумагѣ. Жилъ онъ Діогеномъ и былъ пьяница. Расходы свои онъ опредѣлялъ такъ: «Человѣку-съ нужно-съ (Цвѣтковъ всегда говорилъ съ слово-ер-сомъ) на проклятое винище рублей десять-двѣнадцать (бутылка водки стоила 15 копѣекъ), на табачище-съ рубля три-съ, и рубля полтора на прочее-съ». — «А квартира и столъ?» — «Столъ и квартира должны быть для каждаго-съ отъ государства-съ».

Цвѣтковъ жилъ и столовался въ лицеѣ, гдѣ одно время преподавалъ математику. «А для чего вы живете?» — спрашивали его. — «А для науки-съ! и еще-съ для совѣсти-съ». — «А чѣмъ вы развлекаетесь?» — «А вотъ, винища выпью, закурю-съ, задачу сочиню-съ и рѣшаю въ головѣ-съ».

У этого человѣка было двѣсти тысячъ капитала, изъ нихъ около сорока тысячъ было въ вѣчныхъ долгахъ, но дальше этой суммы Цвѣтковъ рубля не дастъ. «Для наслѣдниковъ-съ пригодится». Какъ-то несъ онъ съ собою ночью сумму въ 15.000 рублей и испугался, что его ограбятъ, «ибо былъ я выпивши-съ; рѣшился переночевать въ участкѣ-съ, не пускаютъ-съ, ибо не вполнѣ пьянъ-съ. Тогда я во дворѣ окошко разбилъ-съ, меня и забрали, а на утро я сообщаю: — я генералъ-съ (Цвѣтковъ былъ тайный совѣтникъ), меня и отпустили-съ».

Изъ двухсотъ тысячъ наслѣдники получили не такъ много, изъ-за особаго случая. На какомъ-то обѣдѣ была затѣяна подписка на хорошее благотворительное дѣло. Всѣ дали, сколько могли, богачи по тысячѣ, другіе по сто и даже по рублю. Пьяный Цвѣтковъ махнулъ: «сто тысячъ-съ!» Утромъ ему говорятъ: — «Вы вчера, того, вы-

пили, сто тысячъ подмахнули, исправьте». — «Человѣкъ-съ, — говоритъ Цвѣтковъ, — если онъ человѣкъ настоящій, то слово его и въ пьяномъ, и въ трезвомъ видѣ одинаково-съ». Такъ и отдалъ сто тысячъ. А стирку бѣлья онъ считалъ «ни къ чему не нужной роскошью-съ».

Пусть фантазія читателя представитъ себѣ, что подобные Цвѣткову люди могли выдѣлывать въ Татьянинъ день, 12-го января, день университетскаго праздника.

Въ этотъ день объединялось все, бывшее когда-либо въ университетѣ. Въ первоклассныхъ ресторанахъ снимались скатерти, убирались салфетки, дорогая посуда и стекло, хорошая мебель прятались. Праздникъ былъ демократическимъ — пиво, водка и простая ѣда, это былъ день студентовъ. Въ загородномъ ресторанѣ «Стрѣльна» въ зимнемъ саду лазили по пальмамъ, стремились купаться въ бассейнѣ. Веселились шибко. Обнявшись, сидѣли безусый 18-лѣтній первокурсникъ и 70-лѣтній старецъ. Вольнодумный врачъ и карьеристъ молодой прокуроръ.

Многихъ знаменитыхъ питомцевъ Московскаго университета имѣла Россія. Среди артистовъ оперы — знаменитыхъ Хохлова и Собинова, среди адвокатуры — Плевако и т. д., и т. д. И я могу добавить, что Московскій университетъ компенсировалъ тогда недостатки среднихъ учебныхъ заведеній, гдѣ знаменитый «классицизмъ» уродовалъ юношество, а мертвечина преподаванія стяжала себѣ такую нелестную память.

Не даромъ у гимназистовъ того времени укоренился обычай сжигать на ауто да фе, — такъ это и называлось, — немедля по окончаніи экзамена зрѣлости всѣ свои книги и учебники. Думается, что время Чеховскихъ героевъ, тогдашнія сумерки конца столѣтія, къ числу своихъ ядовитыхъ корней, могутъ причислить и тогдашнюю среднюю школу. Поэтому, особенно пріятно отмѣтить исключеніе, какимъ былъ лицей нашего времени, гдѣ преподаваніе велось разумно и гдѣ шалости, которыя въ гимназіи повлекли бы за собой «волчій билетъ», т. е. исключеніе безъ права куда-либо поступить, имѣли со-

всѣмъ другія послѣдствія. Приведу примѣръ. Въ общихъ спальняхъ и въ уборныхъ лицея полагался всегда дежурный дядька, благодаря чему, такъ называемые пороки юности не могли имѣть мѣста. Одинъ изъ такихъ дядекъ по уборной, по прозвищу «Карась», имя его было Герасимъ, имѣлъ необычайно характерную голову, и кромѣ того, вѣчно ворчалъ и сердился. Вотъ, однажды, вниманіе Карася отвлекли, и въ эту минуту приклеили на стѣнѣ плакатъ, изображающій Карася въ коронѣ, сидящимъ на одномъ изъ аттрибутовъ того помѣщенія, коимъ онъ завѣдывалъ, а внизу надпись:

«Герасимъ, Герасимъ!
Мы тебя разукрасимъ:
Посадимъ въ высокій теремъ,
А кругомъ тебя »

Карась озвѣрѣлъ и кинулся къ директору В. А. Грингмуту. Торжественное шествіе начальства. Мы присмирѣли. — «Выдавайте виновнаго». — «Вы сами читали намъ вчера Шиллера, говорили, что джентльменъ друзей не выдаетъ». — «Пусть виновный имѣетъ мужество самъ сознаться». Виновный объявляется. — «Вы?» — говоритъ Грингмутъ и продолжаетъ смотрѣть на изображеніе разукрашеннаго Карася; — предварительное слѣдствіе производилось на мѣстѣ преступленія, въ уборной. Преступникъ отводится въ директорскій кабинетъ. Мы потомъ узнали, что онъ по окончаніи гимназическаго курса поступилъ въ академію. Это былъ Игорь Грабарь — извѣстный впослѣдствіи художникъ и директоръ Третьяковской галлереи въ Москвѣ. Директоръ былъ тотъ самый Грингмутъ, проклинаемый впослѣдствіи всѣми прогрессивными кругами, когда онъ сдѣлался главнымъ редакторомъ правительственнаго органа «Московскія Вѣдомости». Статьи любимаго учителя мнѣ было больно читать. Я отправился къ нему и спросилъ его: «Какъ вы, который такъ насъ учили, можете такъ писать? Вы, который добились отъ насъ добровольной просьбы давать намъ лишній часъ греческаго языка въ недѣлю?» Мнѣ отвѣчено было: — «Въ чемъ же разница

того, чему я училъ тогда и пишу теперь?» Я увидѣлъ, что тотъ, прежній Грингмутъ, умеръ, и послѣ этого я видѣлъ его только разъ въ жизни, когда онъ лежалъ въ гробу.

Кромѣ лицея, въ то время на высотѣ были частныя гимназіи Поливанова и Креймана. И тотъ, и другой, были педагогами въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Частная инициатива Поливанова, завзятаго театрала, основала тогда въ Москвѣ Шекспировскій кружокъ любителей, культивировавшихъ и игравшихъ Шекспира. Вѣроятно, играли очень плохо, я самъ не видѣлъ, но лучше плохо играть Шекспира, чѣмъ хорошо, ну, хотя бы Зудермана. Пусть питомцы названныхъ заведеній сами о нихъ разскажутъ, но я лично отъ поливановцевъ и креймановцевъ слыхалъ только хорошее про ихъ гимназическіе годы.

Въ Москвѣ въ то время была еще женская классическая гимназія Вѣры Фишеръ, гимназія, пользовавшаяся прекрасной репутаціей. Конечно, все это обожало театръ, жило имъ по настоящему.

Не забудемъ, что въ это время жилъ въ Москвѣ самъ Левъ Толстой, домъ котораго въ Хамовникахъ былъ крупнѣйшимъ умственнымъ центромъ. Образъ его такъ необъятенъ, что надо или писать о немъ тома, или только благоговѣйно упомянуть его имя. Я разскажу о немъ, когда буду говорить о постановкѣ его пьесы «Власть тьмы» въ Маломъ театрѣ. Но въ указанное время «Плоды просвѣщенія», «Власть тьмы», «Воскресенье», «Крейцерова соната», «Хозяинъ и работникъ», «Отецъ Сергій» и «Живой трупъ» еще не были созданы и «толстовство» только-только зарождалось и то пока въ тѣсномъ кружкѣ. Кружки тогда были общимъ явленіемъ. И, понятно, «Общественность» у правительства была на подозрѣніи. Но жизнь продолжала вертѣться въ замкнутомъ видѣ.

Кружки были: Лопатинскій, подробно и исчерпывающе описанный профессоромъ княземъ Евгеніемъ Трубецкимъ въ его воспоминаніяхъ («Русская Мысль», кажется 1922 года). Тамъ собирались по преимуществу философы. Кружокъ Самаринскій съ его культомъ славянофильства. Кружокъ профессоровъ, Шекспировскій, Толстовскій, медицинскій, юридическій. Словомъ, не было

культурной отрасли, не имѣвшей своей «катакомбы», кружка. Въ этихъ катакюмбахъ, въ уютныхъ, очаровательныхъ московскихъ особнякахъ и горѣлъ огонь. Пускай этотъ огонь теперь вспыхнулъ въ пожаръ, что бы ни было, какъ бы ни было, пускай наша революція проходитъ, выражаясь преступно мягко, «съ излишней порчей инвентаря, какъ неодушевленнаго, такъ и — увы — одушевленнаго», невольно припоминаются, глядя на этотъ хаосъ, стихи поэта Тютчева:

«Умомъ Россіи не понять,
Аршиномъ общимъ не измѣрить,
У ней особенная стать,
Въ Россію можно только вѣрить...»

Одной логикой не только насъ не пойметъ Западъ, но и сами мы себя не поймемъ.

Возвращаясь къ кружкамъ, я объ артистическомъ разскажу отдѣльно и подробно въ слѣдующихъ главахъ. Но заканчивая перечень кружковъ, надо упомянуть и о кружкахъ юристовъ, имѣвшихъ подраздѣленіе на адвокатуру и магистратуру. Въ первой игралъ выдающуюся роль свѣтило того времени Федоръ Плевако, «Московскій Демосфенъ», какъ его звали. Рѣчи Плевако собирали москвичей въ судъ, какъ спектакли Шаляпина собираютъ теперь весь міръ. И, говоря правду, по таланту они были похожи: — то же обаяніе и захватъ слушателя, какъ у великаго пѣвца-музыканта. Плевако трогалъ, потрясалъ, могъ смѣшить и гипнотизировать. Сущность его, какъ оратора, опредѣлима словомъ — беззавѣтность. Если бы ему во время рѣчи сказали: ты выиграешь, но это будетъ стоить тебѣ жизни, онъ бы даже этого не замѣтилъ. Какъ не замѣтилъ бы истинно любящій человѣкъ направленнаго на него кинжала въ моментъ, когда онъ говоритъ любимой женщинѣ о своей любви.

Эта беззавѣтность базировалась на огромной логикѣ. Первая часть его рѣчи всегда была спокойнымъ опроверженіемъ доводовъ противника. Дѣло кажется безнадежнымъ, но вотъ поднялась его грузная, невысокая фигура съ калмыцкимъ лицомъ и черными раскосыми глазами, и шагъ за шагомъ, спокойно, методично, какъ математиче-

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

скую задачу, ведетъ свою рѣчь Плевако. Только покоривъ сперва умъ, ораторъ хваталъ за сердце. Здѣсь онъ былъ непобѣдимъ. Рѣчи его изданы, и не читавшіе ихъ, лишены огромнаго наслажденія. Кромѣ того, Плевако никогда не брался за дѣла съ такъ называемымъ душкомъ. Его нельзя было назвать, какъ правильно говоритъ про адвокатовъ русскій народъ, «наемной совѣстью». За это Москва и боготворила своего Златоуста.

Противоположное случилось съ извѣстнымъ Лохвицкимъ, отцомъ поэтессы Мирры Лохвицкой и писательницы Тэффи. Москва исторгла Лохвицкаго изъ своего сердца за слѣдующее: извѣстный милліонеръ Солодовниковъ, скупецъ и московскій Гарпагонъ, прижилъ незаконнаго ребенка. Мать, оставшись съ ребенкомъ на улицѣ, подала въ судъ. Лохвицкій счелъ возможнымъ защищать интересы Солодовникова и дѣло, слава Богу, проигралъ. Старый Гарпагонъ обвѣнчался съ матерью ребенка, ибо судъ присудилъ 400.000 въ пользу матери и дѣтей. За это Солодовниковъ до скончанія дней получилъ прозвище «папаша», а талантливый Лохвицкій гулялъ съ кличкой «папашинъ защитникъ».

Снисходительная, мягкая, патріархальная Москва иныхъ вещей никогда не забывала. Не понравиться ей было опасно, что потомъ на себѣ весьма испыталъ Лохвицкій. Но и любить она умѣла. И, уже полюбивъ, была вѣрна.

Такой любовью и общимъ уваженіемъ пользовался представитель магистратуры предсѣдатель Окружного Суда Ринкъ. Москва любила его за талантливость. Петербуржецъ, правовѣдъ или лицеистъ, — не помню, — бюрократъ, представитель нелюбимаго правительства — все было противъ него. Но своимъ живымъ отношеніемъ къ дѣлу, блестящей эрудиціей, гуманной безпристрастностью Ринкъ побѣдилъ, а его искрометное остроуміе и мудрое веденіе дѣлъ укрѣпило побѣду. Зная твердо, что Ринкъ «судія праведный» (онъ потомъ изъ-за неладовъ съ правительствомъ, перешелъ въ адвокатуру), ходили послушать, что онъ выкинетъ.

Судятъ, напримѣръ, знаменитаго авантюриста, корнета Савина, мошенника крайне несимпатичнаго склада,

человѣка свѣтскаго, прекрасно образованнаго, но невѣроятнаго наглеца. Наглость его была фантастична, она импонировала. Между прочимъ, онъ выдавалъ себя за графа Тулуза-де-Лотрека и, ѣдучи изъ Одессы въ Константинополь, увѣрилъ всѣхъ, что онъ—каммергеръ. На этомъ онъ мошенничалъ, но, какъ ловкій плутъ, на судѣ защищался тѣмъ, что предпринялъ все это яко-бы съ цѣлью открыть шайку заговорщиковъ противъ «священной особы монарха». Защита уцѣпилась за этотъ фактъ и Савинъ продолжалъ нагличать. Ринкъ «смялъ» его однимъ вопросомъ: — «Разскажите намъ, пожалуйста, подробно, какъ вы путешествовали по Черному морю въ бѣлыхъ штанахъ?» (у каммергеровъ—бѣлые панталоны). Гомерическій хохотъ всего зала показалъ присяжнымъ настоящаго Савина.

Этотъ «Мефистофель суда» — такъ звали Ринка, вылощенный, франтоватый, вмѣстѣ съ блестящимъ остроуміемъ сочеталъ золотое сердце. Вотъ судятъ молодого парня, укравшаго днемъ съ открытаго прилавка, лѣтомъ, въ жару, на бульварѣ, бутылку пива. Онъ уже отсидѣлъ шесть мѣсяцевъ предварительнаго заключенія. Молодой товарищъ прокурора разражается громовой рѣчью: «общество въ опасности» и т. д. Юный защитникъ съ неменьшимъ пафосомъ говоритъ обратное. Резюмэ Ринка: «Господа присяжные! Почтенный обвинитель (ему 22—23 года) такъ талантливо доказывалъ намъ (зѣвокъ), что у подсудимаго глубоко-преступная натура, съ другой стороны захватывающая рѣчь (зѣвокъ) даровитаго защитника утверждаетъ, что это страдающая жертва общества. Я-же полагаю, что пиво, особенно, когда жарко, очень вкусный напитокъ. Пусть вашъ приговоръ скажетъ, кто изъ насъ трехъ правъ». Вотъ два представителя кружка юридическаго.

Въ заключеніе поговоримъ о правителяхъ города. Канализаціей, водопроводами, бойнями, освѣщеніемъ, торговыми рядами на Красной площади, больницами и прочими благами цивилизаціи, Москва впослѣдствіи была обязана своему городскому головѣ Николаю Александровичу Алексѣеву, двоюродному брату Константина Станиславскаго (Алексѣева). Одинъ изъ братьевъ цивилизо-

валъ городъ, другой его культивировалъ. Работоспособность, энергію и предпріимчивость Н. А. Алексѣева всѣ помнятъ и глубоко чтятъ его память послѣ безсмысленно-трагической его кончины. Алексѣевъ палъ отъ руки сумасшедшаго, застрѣлившаго его въ зданіи Думы въ 1893 году.

Пока Алексѣевъ жилъ, препятствій для него не было. Онъ въ Думѣ, городскимъ головой, собираетъ пожертвованія. Одинъ изъ нецивилизованныхъ и некультурныхъ полудикарей купцовъ заявляетъ ему: «Поклонись мнѣ въ ноги, тогда дамъ деньги.» Алексѣевъ сходитъ съ мѣста и отвѣшиваетъ земной поклонъ, а у бѣдныхъ на 10.000 рублей больше.

Это былъ русскій талантъ съ его ширью и съ его лукавствомъ. На нижегородской ярмаркѣ надо устранить конкуррента. Разсказывалъ мнѣ это его двоюродный братъ Станиславскій. Алексѣевъ рано утромъ прячетъ въ гостиницѣ выставленные за дверь сапоги своего конкуррента, уходитъ, обдѣлываетъ дѣло, весело возвращается и мечущемуся по номеру пріятелю отдаетъ сапоги со словами: «одиннадцатую заповѣдь помни!» Одиннадцатая заповѣдь въ Россіи: — «не зѣвай».

Читатель извинитъ меня, если я скажу ему два слова и о тогдашней полиціи, ибо это типично. Москва имѣла въ числѣ своихъ начальниковъ полиціи и такіе типы. Одинъ изъ нихъ вѣчно пріѣзжалъ на пожаръ, когда всѣ пожарные уже собрались. И вотъ онъ издаетъ приказъ: докладывать ему о каждомъ пожарѣ за полчаса до его начала.

Только въ девяностыхъ годахъ, съ назначеніемъ въ оберъ-полицеймейстеры Власовскаго, работавшаго въ контактѣ съ городскимъ головой Алексѣевымъ, вопросъ полиціи и порядка былъ относительно упорядоченъ. Власовскій сталъ активно бороться также со взяточничествомъ, но какъ это ни странно, особой помощи у населенія не встрѣтилъ, ибо, какъ говоритъ Гоголь въ своемъ «Ревизорѣ», взятка считалась «Богомъ установленной», противъ которой «напрасно говорятъ вольтерьянцы». Если разсмотрѣть этотъ вопросъ въ тогдашней его фазѣ, нельзя не вспомнить слова другого русскаго классика —

Островскаго, въ его весенней сказкѣ «Снѣгурочка», что «грѣхъ неправаго стяжанія по мелочи не очень-то великъ, а все же не мѣшаетъ искоренять его».

Взятка полиціи бралась и давалась, дѣйствительно, по мелочи. Она не ложилась бременемъ на обывателя. Онъ на праздникъ давалъ на чай постовому городовому, обыватель побогаче присовокуплялъ сюда околодочнаго надзирателя, мелкій домовладѣлецъ помощника пристава, крупный — пристава, а рестораны и «заведенія» — и полицеймейстера. Объ оберъ-полицеймейстерахъ преданіе умалчиваетъ. Въ большинствѣ случаевъ это были люди обезпеченные, богатые, кромѣ Власовскаго, свято чистаго въ этомъ вопросѣ.

Взятки брались, но снисходя къ людскимъ слабостямъ, я укажу, что содержаніе полиціи было преступно-мизерно, а затѣмъ, вымогательство, за рѣдчайшими исключеніями, не имѣло мѣста. Дающій и берущій смотрѣли на «даянія», какъ на прибавку къ окладу, жить на который, да еще съ семьей, было немыслимо. Брали и давали по-московски, опять-таки по Гоголевскому выраженію «безъ всякой ненависти», а иногда и съ виртуозностью.

Напримѣръ, полицеймейстеръ О. пріѣзжалъ завтракать въ знаменитый ресторанъ «Эрмитажъ». Всегда скромно поѣстъ и платитъ десятирублевой бумажкой. Ему подаютъ сдачу — восемь зелененькихъ (по три рубля) и канарейку (рубль былъ желтаго цвѣта). О даетъ канарейку на чай лакею; забираетъ остальное и уѣзжаетъ. Когда онъ не завтракалъ, онъ лишался дохода. Всѣ это знали, но даже послѣ его смерти хозяева дѣла всегда поминали его добромъ, чисто по-московски заявляя: «Надо и ему было жить, а сколько онъ къ намъ гостей водилъ, сколько заработать далъ».

И въ этихъ грѣшникахъ бывало добро. Я не разъ слыхалъ отъ студентовъ, арестованныхъ тогда по политическимъ дѣламъ, что встрѣчались случаи, когда приставъ, сопровождавшій жандармовъ, изъ своихъ средствъ оставлялъ семьѣ студента деньги, чтобы перебиться. Онъ же предупредитъ и несчастнаго должника, бьющагося въ

ростовщическихъ лапахъ, о томъ, когда ему грозитъ опись, и тотъ успѣвалъ принять мѣры.

Повторяю, вымогательства и безсердечность полиціи были рѣдчайшимъ исключеніемъ. Одинъ изъ такихъ полицеймейстеровъ, извѣстный всей Москвѣ, какъ благодѣтель арестованныхъ студентовъ, почтенный старикъ баронъ Будбергъ, былъ въ 1921 году разстрѣлянъ совѣтской властью.

Надъ всей этой старой типичной Москвой, высоко индивидуальной, самобытной, надъ этимъ Берендѣевымъ посадомъ, стоялъ ея царь-Берендѣй, генералъ-губернаторъ Долгоруковъ, князь Владимиръ Андреевичъ, «хозяинъ столицы», какъ звала его Москва. Безъ этой фигуры разсказъ мой будетъ не полонъ, особенно потому, что подобные типы теперь вымерли.

Москва обожала своего «хозяина», несмотря на всѣ его особенности. Доказательствомъ этому можетъ послужить то, что столѣтіе его рожденія было тепло отмѣчено всей рѣшительно прессой, а день этотъ насталъ черезъ 17 лѣтъ послѣ его кончины. Долгоруковъ умеръ въ немилости черезъ четыре мѣсяца послѣ вынужденной отставки, и имя его въ «сферахъ» было нетерпимо. Онъ былъ тѣмъ, къ чему исторія примѣняетъ понятіе «вельможа», изъ типа старинныхъ бояръ, голова коихъ могла упасть, но никогда не гнулась.

Маленькій, коренастый, выбритый и нафабренный, въ великолѣпномъ каштановаго цвѣта парикѣ, всегда въ конногвардейской формѣ, — его можно было видѣть всюду. Необыкновенно деликатный, хочется примѣнить вымирающее, къ сожалѣнію, не только слово, но и понятіе «учтивый», со всѣми, особенно съ низшими, онъ не упускалъ случая дать почувствовать царствующему дому, что онъ, «Долгоруковъ», — тысячелѣтняго рода, а они — только Романовы (изъ мелкихъ дворянъ).

Ярый театралъ, онъ любилъ артистовъ. Ему, конечно, всюду полагалась ложа, а въ Императорскихъ театрахъ — одна изъ «царскихъ». Въ частныхъ театрахъ Долгоруковъ платилъ, а въ Императорскихъ — только въ бенефисы, когда сборъ шелъ артистамъ. Бенефиціантъ, кто бы онъ ни былъ, пускай простой фокусникъ, передъ свои-

ми именинами (такъ артисты звали свои бенефисы), ѣхалъ приглашать «его сіятельство», встрѣчалъ всегда радушный пріемъ, обѣщаніе быть и исполненіе этого обѣщанія. А вечеромъ, на спектаклѣ — вѣнокъ или букетъ (если это — женщина), при конвертѣ со ста рублями. Сумма по тѣмъ временамъ большая, ибо полный сборъ openнаго театра былъ 1.000 рублей, а драматическаго — 500.

Не явиться къ нему съ приглашеніемъ было для Долгорукова личной обидой, которой онъ никогда не забывалъ. Но онъ мстилъ пріемами джентельмена. Онъ старался не замѣчать своего обидчика и съ нимъ не разговаривать.

На Москву онъ смотрѣлъ, какъ на вотчину, въ коей онъ — властитель, но вотчину свою онъ обожалъ, зналъ все, что въ ней творится, и не пережилъ разлуки съ нею. Онъ буквально угасъ послѣ отставки. Однимъ изъ мотивовъ этой отставки было его мирволеніе къ евреямъ. Изъ Петербурга дано было разрѣшеніе выстроить въ Москвѣ синагогу, но, когда она была построена, передумали и открыть ее запретили. Придумали отговорку, что разрѣшеніе дано выстроить, а не открыть. Долгоруковъ взбѣсился и позволилъ Полякову открыть въ своемъ домѣ частную моленную, т. е. въ сущности ту же синагогу, каковая и дѣйствовала на Бронной, во владѣніи Полякова. «Не все-ли равно, — говорилъ Долгоруковъ, — моленная или синагога. Развѣ только, что за моленную, навѣрно, Поляковъ полиціи платитъ».

Студенческихъ концертовъ онъ не пропускалъ, просиживалъ тамъ до конца, уходя съ неизмѣнной фразой: «Господа, я не забуду этого пріятнаго вечера». Вообще, ни одно мало-мальски выдающееся событіе не проходило безъ него. Своимъ тактомъ и авторитетомъ онъ улаживалъ много недоразумѣній. Подъ конецъ жизни онъ разорился, истративъ свое огромное состояніе на представительство и щедрыя пожертвованія. Послѣ его смерти остались неоплаченные долги, главнымъ образомъ Охотному ряду, т. е. поставщикамъ съѣстного. Содержанія его было недостаточно, а просить «Романовыхъ» онъ ни за что не хотѣлъ.

Въ послѣднiе годы его жизни можно было встрѣтить Долгорукова пѣшкомъ гуляющимъ по Охотному ряду, заходящимъ въ съѣстныя лавки и бесѣдующимъ съ хозяевами. Обойдетъ, кого нужно, и домой. А купцы знаютъ: «у князя, вѣрно, скоро балъ», и старались отъ души: даже послѣ его смерти никто не жаловался. «Не себѣ ему нужно, а для Москвы же дѣлалъ». Не удостаивая просьбой Романовыхъ, онъ патрiархально просилъ у лавочниковъ. Вотчинѣ все отдалъ, вотчина пусть и поможетъ.

Правилъ онъ этой вотчиной по своему. Власть его была почти неограниченна. На право административной ссылки въ Сибирь онъ имѣлъ пустые бланки съ царской подписью. Онъ ни разу этимъ правомъ не воспользовался, но когда нужно, пускалъ его въ ходъ, какъ угрозу. Напримѣръ, молодой человѣкъ бьется въ ростовщическихъ тенетахъ, закона о ростовщичествѣ тогда еще не было и бралось по 200 — 300 процентовъ въ годъ. Молодой человѣкъ кается отцу, оба молятъ ростовщика, но тотъ безпощаденъ, законъ на его сторонѣ. Якорь спасенiя — «его сiятельство», который принялъ, выслушалъ, произвелъ дознанiе и творитъ Соломоновъ судъ: ростовщику предлагаютъ тутъ же получить дѣйствительно выданную сумму съ законными, очень хорошими процентами, или... «Вы знаете, какiя у князя есть бумаги?» Ясно, *что* выбираетъ русскiй Шейлокъ. Отцу предписывается строже смотрѣть за сыномъ, а сыну, вызванному въ 9 утра и прождавшему до 7½ часовъ вечера (чтобы хорошенько понялъ), дѣлается строгое внушенiе.

«У васъ, князь, произволъ, васъ когда-нибудь въ тюрьму посадятъ», — говорили ему, и получали въ отвѣтъ: — «Нѣтъ, не произволъ, а гдѣ законъ безсиленъ, тамъ я обязанъ помочь. А въ тюрьму посадятъ, тюрьма первый домъ въ городѣ будетъ». И онъ продолжалъ править не по закону, а по совѣсти, стяжавъ себѣ этой совѣстью всеобщее расположенiе. Ему кланялись на улицѣ, когда онъ, то верхомъ, всегда одинъ, безъ конвоя, то пѣшкомъ, то въ экипажѣ, показывался среди жителей въ огромной гвардейской фуражкѣ съ большимъ козырькомъ.

Этотъ московскiй Берендѣй при всей своей мягкости

и гуманности, могъ почти возненавидѣть человѣка, если тотъ послѣ обѣда просилъ къ кофею сливокъ. По этикету того времени сливки къ послѣобѣденному кофе были кощунствомъ. «Вы голодны?» — спроситъ онъ, бывало, и больше уже не пригласитъ къ себѣ.

Въ немъ было много дѣтскаго. Посѣтилъ онъ какъ-то циркъ, который вообще очень любилъ. Бенефисъ клоуна, придумавшаго фокусъ: по барьеру арены, подъ торжественный маршъ, шествуетъ гусь, подходитъ къ ложѣ «хозяина столицы» и кланяется ему. Публика въ восторгѣ, а «его сіятельство» хохочетъ, какъ дитя, но въ душѣ польщенъ невѣроятно. На утро полиція забираетъ клоуна и везетъ къ генералъ-губернатору. Выходитъ князь, приказываетъ всѣмъ удалиться и говоритъ: — «Я знаю, мой дорогой гость, что это тайна вашего искусства, но слово князя Долгорукова, я ея не выдамъ. Скажите, какъ гусь узналъ меня?» — «Очень просто, ваше сіятельство. На репетиціяхъ въ складки бархата по барьеру я сыпалъ овесъ передъ вашей ложей. Гусь это зналъ. Сталъ овесъ искать, впечатлѣніе было, что онъ кланяется». — «Благодарю васъ и позвольте за безпокойство просить васъ принять этотъ конвертикъ — (въ немъ новые сто рублей)».

Передъ смертью этотъ милый правитель перенесъ чисто-дѣтское горе, но оно его глубоко потрясло. Онъ уѣхалъ изъ Москвы лѣчиться къ знаменитому нѣмецкому доктору Метцгеру, заявивъ немногимъ провожающимъ: — «Только Москва могла бы продлить мою жизнь». Нѣмецкій эскулапъ, зная, что передъ нимъ 83-лѣтній старецъ, и зная, кто онъ, выйдя на общій пріемъ, на вѣжливую просьбу Долгорукова принять его внѣ очереди «изъ уваженія къ моимъ лѣтамъ», повернулся къ нему спиной и сказалъ: — «Nein! Der kleine da kann warten».

Пусть читатель судитъ самъ, каково было этому королю Лиръ въ миніатюрѣ услыхать это.

Всѣ эти патріархальные романтики, о которыхъ только что разсказано, были страстными любителями театра. Они составляли московскую публику. Дальше пойдетъ разсказъ, какіе были въ Москвѣ театры и что и кого Москва въ этихъ театрахъ любила.

Глава II.

«Дѣйства прохладныя и иныя».

(Циркъ, балаганы, оперетка, театръ Корша, Лентовскій, Рубинштейны, Императорская опера и Императорскій балетъ).

До 1881 года въ столицахъ была театральная государственная монополія, а именно: — кромѣ Императорскихъ оперы, драмы и балета, никакіе другіе театры не имѣли права существовать. Если бывали спектакли, то только любительскіе. Ясно, какое зло была эта монополія.

Въ 1881 году, при вступленіи на престолъ Александра III, монополія была уничтожена и въ театральную жизнь ворвалась свѣжая струя. Открылся вскорѣ Новый Драматическій Театръ Федора Корша. Объ этомъ театрѣ говорили, онъ пользовался репутаціей, юбилей Корша въ 1897 году съ тріумфомъ праздновали, и теперь дѣло безпристрастнаго повѣствователя подвести итоги.

Заслуга открытія въ столицѣ частнаго театра принадлежитъ не Коршу. Дѣло было такъ. Бывшая артистка казенныхъ театровъ Бренко, образовала въ Москвѣ кружокъ, гдѣ, обходя всѣми способами казенную монополію, давались спектакли, а въ 1881 году Бренко открыла уже свой частный Театръ Бренко. Одушевленная лучшими намѣреніями, она беззавѣтно отдалась дѣлу, не жалѣя ни матеріальныхъ ни моральныхъ силъ, вложила въ дѣло все, что у нея было (15.000 рублей), средствъ не хватило, нужна была помощь. Таковая во время не явилась и театръ Бренко оказался въ рукахъ Федора Корша. Говорятъ, что у Бренко онъ держалъ вѣшалку и, вообще, что переходъ этого театра въ руки Корша сопровождался фактами не этичными.

Завладѣвъ готовой труппой и налаженнымъ аппаратомъ, въ 1882 году въ Камергерскомъ переулкѣ, гдѣ нынѣ Художественный Театръ, Коршъ открываетъ свой театръ. Дѣло сразу пошло, и настолько удачно, что черезъ немного лѣтъ А. Бахрушинъ, отецъ извѣстнаго собирателя театральнаго музея въ Москвѣ, строитъ и отдаетъ Коршу въ наемъ театръ, который и по сейчасъ носитъ имя «Театра Коршъ».

Антрепренеръ Коршъ былъ двоюроднымъ братомъ профессора Корша, о которомъ мною разсказано. Взявшись за разсказы о московскихъ театрахъ, я вижу, до чего безпощадно драматическое искусство, до чего все, что не является въ театрѣ вѣчнымъ, блекнетъ и стушевывается. Роль театра Корша въ драматическомъ искусствѣ пассивна. Это былъ совсѣмъ не плохой театръ, а въ первые года у Корша была прямо превосходная труппа. Спектакли ставились по понятіямъ того времени тщательно, но каждую недѣлю (впрочемъ, какъ и въ Императорскомъ Маломъ театрѣ) шла обязательно новая пьеса (по пятницамъ). Эти Коршевскія пятницы вошли потомъ въ жизнь Москвы.

Коршъ стремился къ хорошему репертуару, ставя русскихъ классиковъ, иностранный репертуаръ и современныхъ авторовъ. Въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ у него шла первая Чеховская пьеса «Ивановъ», не имѣвшая тогда успѣха. Многіе изъ Коршевскихъ артистовъ перешли потомъ на Императорскую сцену, а также въ Художественный Театръ (Леонидовъ).

Если заслуги Корша передъ русскимъ искусствомъ пассивны, то этого нельзя сказать о его заслугахъ передъ русскимъ театромъ. Одна изъ его заслугъ, что Коршъ первый въ Россіи завелъ по праздникамъ для учащейся молодежи утренніе спектакли съ соотвѣтствующимъ репертуаромъ и весьма пониженными цѣнами. Такая мысль не приходила Императорскому театру въ голову, но примѣръ Корша заставилъ этому послѣдовать.

Далѣе, иные авторы, въ силу причинъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ искусствомъ, не попавшіе на казенную сцену, ставили свои пьесы у Корша. Коршъ волей - неволей заставилъ казенные театры, если не подтянуться,

то считаться съ собою. Впрочемъ, считалась администрація съ Коршемъ нѣсколько примитивно, а именно, желая ослабить конкуррента, назначала часто свои премьеры по пятницамъ, послѣ того, какъ Коршъ объявилъ этотъ день своимъ. Всѣ усилія прессы не помогли. Власти съ газетчиками не считались и только энергичный протестъ артистовъ Императорскихъ театровъ поправилъ дѣло.

Главная заслуга Корша въ томъ, что онъ привилъ вкусъ къ театру той части публики, которая прежде или совсѣмъ не посѣщала театра, или весьма рѣдко. Мелкіе служащіе, низшее чиновничество, средніе торговцы, — вотъ главный составъ Коршевской публики. Посѣтители драмы такъ и дѣлились на публику «Коршевскую» и публику Императорскаго Малаго Театра.

Коршъ не былъ художникомъ въ настоящемъ значеніи этого слова. Онъ былъ дѣльцомъ, горячо любившимъ свое дѣло. Дѣловитость его переходила иногда границы. Въ вопросахъ жалованья онъ щедростью не отличался, хотя любилъ актера и актеры его любили. «Голуба моя» (обычное его выраженіе, такъ говорилъ онъ всегда актеру и такъ прозвали его самого) уважалъ и цѣнилъ его трудъ и въ обиду актера не давалъ. Всѣ его бывшіе актеры всегда отзывались о немъ съ благодарностью, развѣ прибавятъ, что платить могъ бы больше. Все же, назвать его эксплоататоромъ было бы клеветой.

Были у него и идеалистическія черты. Напримѣръ, онъ первый завелъ прекрасный обычай никогда не заключать съ артистами письменныхъ договоровъ, а кончать все на честное слово, и слово свое онъ держалъ «свято и ненарушимо». — «Голуба моя, если ты артистъ, зачѣмъ мнѣ твоя подпись? А если ты не артистъ и слово нарушишь, мнѣ тебя совсѣмъ не надо». И за тридцать слишкомъ лѣтъ, что онъ стоялъ во главѣ дѣла, никто изъ его «голубъ»-актеровъ слова не нарушилъ.

Въ театрѣ онъ проводилъ всю свою жизнь съ утра и до конца спектакля, отдыхая только лѣтомъ. Любилъ онъ также, какъ выражался, «сборики» и «обстановочку простую», хотя иногда вдругъ «разойдется».

Такъ, лѣтъ 35 тому назадъ, онъ поразилъ Москву постановкой «Горя отъ ума». — «Хочу переплюнуть Малый

Театръ». Объ этой постановкѣ говорили. Я тоже видѣлъ спектакль и, какъ всѣ, удивлялся. Потомъ мнѣ пришлось увидѣть эту же постановку въ 1912 году и тоже удивляться, но въ обратномъ смыслѣ. Представьте себѣ самый обыкновенный театральный павильонъ стиля «ампиръ», съ дверями по серединѣ и по бокамъ, бронзовую висячую лампу того же стиля, потребную по сюжету мебель «жакобъ» краснаго дерева. Вотъ и все. Но въ день первой постановки и это было событіемъ, ибо въ театрахъ преобладали навѣсныя кулисы, до дверей еще не додумались, а о намекѣ на стильную мебель не помышляли. Тогда «голуба» ставился въ примѣръ.

Коршъ, кромѣ того, умѣлъ найти «пьеску». Находилъ онъ ее иногда своеобразно и не безъ юмора. На весь міръ гремитъ талантливое ремесленное произведеніе Сарду «Мадамъ Санъ-Женъ». Авторъ пьесы никому ея не даетъ, бережетъ ее такъ, что существуетъ только одинъ рукописный экземпляръ, запертый у самого Сарду. Французскіе артисты играли безъ суфлера, а выпускающій имѣлъ только выписку съ репликами для выпуска артистовъ.

Вдругъ у Корша объявлена «Мадамъ Санъ-Женъ». Лидія Яворская, по мужу княгиня Барятинская, въ заглавной роли. Пьеса проходитъ съ громаднымъ успѣхомъ, «со сбориками», вѣрнѣе со «сборищами». Сарду рветъ и мечетъ. Литературной конвенціи у Россіи съ Франціей не было и Сарду ничего не могъ получить. — «Онъ, какъ собака на сѣнѣ», — говорилъ Коршъ. Какъ же все было сдѣлано? А вотъ какъ:

Коршъ ѣдетъ въ Парижъ, беретъ съ собой Яворскую, нанимаетъ въ Парижѣ стенографовъ, которые во время спектакля, со словъ артистовъ записываютъ чуть ли не на манжетахъ текстъ, заставляетъ Яворскую вызубрить каждый жестъ, интонацію и все, что дѣлала парижская «Санъ-Женъ» Режанъ, записываетъ мизансцены, бутафорію и прочее, и въ Москвѣ осколокъ парижской постановки, настолько удачный, что, когда потомъ играла сама Режанъ ту же роль въ Москвѣ, то простодушные москвичи говорили: — «она Яворскую копируетъ, у нихъ все, какъ у Корша».

Возвращаясь къ самому Коршу, будетъ высшей несправедливостью не помянуть его добрымъ словомъ, ибо онъ былъ одушевленъ культурной идеей. Его театръ не составилъ эпохи, но имѣетъ огромную культурную заслугу и потому имя Корша имѣетъ быть разъ навсегда вписано въ исторію русскаго театра. Средняя Москва любила своего Федора Адамовича, Москва культурная относилась къ нему съ уваженіемъ.

Но на комъ сходились всѣ симпатіи, кого любили и старъ, и младъ, и простой человѣкъ, и высоко культурный, — это былъ Михаилъ Валентиновичъ Лентовскій, по прозвищу «магъ и волшебникъ». Лентовскій по происхожденію еврей. Настоящая его фамилія была Рубанъ, по-русски — лента. Былъ ли онъ, дѣйствительно, еврейскаго происхожденія? По паспорту — да, по внѣшности — нѣтъ. Высокій, грузный, съ окладистой бородой и темными кудрями, онъ походилъ на русскаго былиннаго богатыря съ Васнецовскихъ полотенъ. Всегда одѣтъ по-русски, въ высокихъ сапогахъ, въ поддевкѣ и картузѣ, зимой въ мѣховомъ тулупѣ и бобровой шапкѣ.

Одно время онъ былъ на Императорской сценѣ, но талантъ его, какъ серьезнаго актера, былъ невеликъ, да и вообще, казенныя рамки и Лентовскій были несовмѣстимы. Лентовскій занялся увеселеніемъ и развлеченіемъ Москвы. Держалъ оперетку, а лѣтомъ садъ «Эрмитажъ» около Екатерининскаго парка, налѣво отъ Семинарскаго переулка. Тогда это мѣсто было незастроено, и въ огромномъ владѣніи Ханыковой съ паркомъ и прудомъ-озеромъ, Лентовскій раскинулся во всю ширь, удивляя всякими по тогдашнему времени чудесами, полетами на воздушномъ шарѣ, такъ геніально описанными Горбуновымъ, труппами краснокожихъ, завелъ прелестный эстрадный жанръ и, что цѣннѣе всего, его садъ былъ мѣстомъ, куда смѣло могли вечеромъ пойти и приличныя дамы, и дѣти.

То, что зовется «кабакъ», было у него хорошо спрятано. Лентовскій ухитрился достичь этого, будучи самъ тѣмъ, что зовется «кутила-мученикъ». И прожигатели жизни не тосковали въ его саду, но «гуляли» въ отдѣльныхъ кабинетахъ и послѣ конца спектакля.

Лентовскій всюду поспѣвалъ: масляничное гулянье въ манежѣ, праздникъ на воздухѣ, любая европейская сенсація — все онъ. Это былъ нашъ русскій Барнумъ. Но его главная заслуга — феерія и оперетка. Въ постановкѣ феерій онъ былъ, при строжайшей оцѣнкѣ, достоинъ своего прозвища «мага и волшебника». Не даромъ К. Станиславскій въ вопросахъ постановки признаетъ его руководителемъ своихъ первыхъ шаговъ.

Примѣры всего показательнѣе. Сенсацію произвела тогда въ Москвѣ его оперетка-феерія «Путешествіе на луну», гдѣ по костюмной и декоративной части помогалъ ему графъ Сологубъ. Въ числѣ прочихъ, былъ эффектъ, когда зритель видѣлъ сначала точку на небѣ, она все болѣе и болѣе увеличивается и, наконецъ, на сценѣ появляется ядро, изъ котораго вылѣзаютъ люди.

Въ другой постановкѣ, «Лѣсной бродяга», на сценѣ видна пропасть, по серединѣ коей рокочетъ водопадъ, низвергающійся съ огромной вышины. По обѣимъ сторонамъ пропасти горы. Лѣсного бродягу преслѣдуютъ. Онъ подбѣгаетъ къ пропасти, срубаетъ дерево, которое, падая, ложится на противоположную сторону, по дереву перебѣгаетъ самъ бродяга Лентовскій, а несущихся за нимъ по пятамъ злодѣевъ-преслѣдователей сбрасываетъ вмѣстѣ съ деревомъ въ пропасть.

Идетъ трюковая вещь «Казракъ», гдѣ человѣкъ то на крышѣ, то подъ поломъ, то здѣсь, то тамъ. «Магъ» для этой цѣли выписываетъ изъ-заграницы знаменитѣйшаго акробата и такъ его окружаетъ, что получается подлинное впечатлѣніе чего-то сверхъестественнаго.

Живи Лентовскій сейчасъ, при нынѣшней техникѣ, онъ, конечно, создалъ бы изъ феерiи подлинное искусство, ибо фантазія его была неисчерпаема. Многое изъ того, о чемъ онъ мечталъ и что тогда считалось бредомъ, сейчасъ достигнуто. Но въ эти техническія достиженія Лентовскій сумѣлъ бы вдохнуть душу, и если меня спросятъ, кто по этой части даровитѣе, — нѣмецъ Максъ Рейнгардтъ или Лентовскій, то я скажу — послѣдній, ибо онъ фантазировалъ сердцемъ.

Сердце вкладывалъ онъ и въ оперетку. Здѣсь онъ обнаружилъ главный талантъ главы всякаго дѣла, — умѣнье находить людей. Тартаковъ, впослѣдствіи главный режиссеръ и заслуженный артистъ Императорской оперы (баритонъ), начиналъ у Лентовскаго. Исполнитель Вагнеровскихъ оперъ въ Императорской оперѣ, Клементьевъ, тоже его питомецъ. Первый басъ въ Петербургской оперѣ Черновъ — тоже. Всѣхъ не перечислишь.

Отдѣльно надо упомянуть о слѣдующемъ. Знаменитая тогда В. В. Зарина была однимъ изъ украшеній труппы Лентовскаго. Ея задушевный голосъ покорялъ москвичей, особенно въ исполненіи цыганскихъ романсовъ, и подъ вліяніемъ ея пѣнія поэтъ Апухтинъ написалъ свое стихотвореніе «Старая цыганка».

Партнеромъ Зариной былъ тогдашній всеобщій любимецъ и баловень Москвы А. В. Давыдовъ. Какъ описать вообще впечатлѣніе отъ артиста, сошедшаго со сцены? Восклицательными знаками со словами: «дивно, замѣчательно»? Едва ли это что-нибудь объяснитъ. Показать, какъ онъ пѣлъ, но граммофона и фонографа не было. Все-таки, представьте себѣ голосъ безконечной мягкости (теноръ), безъ намека на слащавость, изумительную музыкальность, Богомъ данную выработку голоса и его постановку, непередаваемое сценическое обаяніе и прекрасный темпераментъ. Прибавьте къ этому, что поетъ человѣкъ, съ огромною душой, что пѣніе его «завѣтное» — и вотъ вамъ Давыдовъ, Саша Давыдовъ, какъ звала его Москва.

Я опять прибѣгну къ фактамъ. Міровой теноръ Мазини, частый гость Москвы, услыхавъ какъ-то Давыдова, сказалъ: «Я не зналъ, что сейчасъ на свѣтѣ два тенора». — «А кто другой?» — спросили его. — «Я», — отвѣтилъ Мазини.

Изъ русскихъ пѣвцовъ Мазини похвалилъ двоихъ. Первый былъ Давыдовъ. Второй — Шаляпинъ, получившій отъ него послѣ дебюта въ Бойтовскомъ Мефистофелѣ въ Миланѣ письмо, гдѣ была фраза: «И я бы не постыдился спѣть, какъ Вы». Мазини имѣлъ полнѣйшее право такъ выразиться.

Насколько самъ Давыдовъ благоговѣлъ передъ Мазини, видно изъ его фразы: «Когда поетъ Мазини, я мѣсяцъ

долженъ молчать». Шаляпинъ же сказалъ мнѣ разъ про Мазини такъ: «Ну, этотъ можетъ азбуку или таблицу умноженія спѣть, все равно божественно будетъ».

Вотъ пишется для Давыдова извѣстный романсъ «Пара гнѣдыхъ», — исполнитель всегда умѣлъ довести публику до слезъ, какъ этимъ романсомъ, такъ и романсомъ «Нищіе», на слова Беранже. Большой поклонникъ Саши Давыдова, К. Станиславскій, какъ-то сказалъ мнѣ: «Кромѣ всего, у Давыдова была подлинная человѣческая, а не сентиментальная слеза въ голосѣ, этимъ, ну и всѣмъ другимъ онъ и бралъ». А бралъ Давыдовъ сильно.

Но вотъ опять примѣръ. Когда Лентовскій прекратилъ дѣло, то въ серединѣ девяностыхъ годовъ нѣкто Омонъ, бывшій въ 1874 году ламповщикомъ въ домѣ совѣтника русскаго посольства въ Константинополѣ, открылъ въ Москвѣ, все въ томъ же Камергерскомъ переулкѣ, гдѣ нынѣ Художественный Театръ, кафэ-шантанъ (я умолчу о немъ, скверно было!). Въ этотъ кафэ-шантанъ, вѣчно нуждавшійся Давыдовъ, ведшій жизнь «веселую», поступилъ пѣть. «Сашу» назначили, какъ номеръ серьезный, въ началѣ программы. Публика съѣзжалась, слушала Сашу и уѣзжала. Перенесли его номеръ въ середину программы. То же самое. Тогда Саша попалъ въ конецъ программы, и публика стала пріѣзжать къ концу. А бывшій ламповщикъ стонетъ, ибо составъ публики перемѣнился. Поклонники Давыдова смѣнили потребителей алкоголя и живого товара.

Третьимъ китомъ оперетки Лентовскаго былъ комикъ В. И. Родонъ. Полякъ по происхожденію (настоящее его имя Габель), онъ и на сценѣ имѣлъ небольшой акцентъ, вѣрнѣе — тональность. Если Давыдовъ поражалъ, увлекалъ, трогалъ и восхищалъ, то же дѣлалъ и Родонъ. Вся разница только въ томъ, что они дѣлали.

Смѣхъ веселый, радостный, беззаботный, порою ироническій, смѣхъ человѣческій исчезаетъ и изъ жизни, и изъ «зеркала жизни», театра. Умѣнье смѣяться, одно изъ отличій человѣка отъ животнаго. Родонъ это отличіе талантливо подчеркивалъ, всегда самъ серьезно живя на сценѣ. Высокій, худой, съ лицомъ египетской муміи и съ необыкновенно умными глазами, въ которыхъ вѣчно свер-

кали «огоньки», онъ выходитъ, напримѣръ, Калхасомъ. Вы сразу видите добродушнаго, но отъявленнаго плута, и все это безъ капельки переигрыванія. Необыкновенное чувство мѣры. И чѣмъ серьезнѣе, тѣмъ смѣшнѣе.

Въ опереткѣ «Мамзель Нитушъ» Родонъ — органистъ въ монастырѣ, гдѣ воспитываются благородныя дѣвицы, и одновременно дирижеръ и композиторъ въ легкомысленномъ театрѣ. Это званіе въ монастырѣ онъ скрываетъ. И вотъ, одно его появленіе во второмъ актѣ въ куцомъ фракѣ, желтыхъ панталонахъ вмѣсто рясы, съ сіяющимъ лицомъ, съ радостнымъ поклономъ заставляетъ васъ умирать со смѣха. Парадоксально: — Родонъ влетаетъ, кланяется, больше ничего. Но вы, зритель, видите и чувствуете, что онъ переживаетъ, какъ «органистъ» дѣлалъ весь день противъ воли постное лицо, какъ нестерпимъ ему монастырь, какъ онъ, наконецъ, чудомъ вырвался и примчался сюда. По одному этому выходу можно написать страницы переживаній героя.

У артиста былъ даръ того божественнаго юмора, который, веселя васъ до безконечности, одновременно заставляетъ мыслить и чувствовать. Какъ этотъ даръ рѣдокъ! Когда въ 1892 году хоронили Родона, въ одномъ изъ некрологовъ было только указано, что веселый, беззаботный, но *мудрый смѣхъ человѣческій* ушелъ въ могилу. Ушелъ и бичъ сатиры.

Бичевать Родонъ умѣлъ. Въ то время нельзя было публично «смѣть свое сужденіе имѣть», выходъ отыскался. Родонъ былъ мастеръ сочинять злободневные куплеты, гдѣ прозрачнымъ «эзоповскимъ» языкомъ говорилось обо всемъ. Проворовались какъ-то два чиновника въ казенныхъ театрахъ. Родонъ на сценѣ рекомендуетъ герцогу въ опереткѣ поставить балетъ «Два вора» и на эту тему куплеты. Купецъ Солодовниковъ не хочетъ содержать собственнаго ребенка. Родонъ поетъ про «папашу» и его защитника, — это ему Лохвицкій и Солодовниковъ были обязаны своими прозвищами. Вотъ третій «китъ», на которомъ стояла оперетка Лентовскаго.

Прочіе артисты этой оперетки, конечно, не могли равняться съ его «китами», но могли бы сдѣлать честь любому театру.

Какъ и все, оперетка Лентовскаго прекратила свое существованіе. Главная причина — размахъ самого Лентовскаго. Ни въ дѣлѣ, ни въ частной жизни, онъ удержа не зналъ, разорился и не могъ подняться. Открылъ, было, одно время народный театръ «Скоморохъ» на Срѣтенскомъ бульварѣ, но театръ этотъ существовалъ недолго. Если бы не почтенная идея народнаго театра, то не стоило бы и говорить о «Скоморохѣ». Развѣ только, что тамъ раньше, чѣмъ въ Императорскомъ театрѣ, была въ первый разъ въ Москвѣ поставлена «Власть тьмы» Толстого.

Въ началѣ этого столѣтія Лентовскій умеръ въ нуждѣ, забытый новымъ поколѣніемъ. Трогательна его надпись-автографъ, когда для какого-то благотворительнаго базара собирали для продажи соединенные автографы всѣхъ виднѣйшихъ московскихъ театральныхъ дѣятелей: — «Жизнь хороша, но живется трудно», — написалъ Лентовскій. Намъ на его спектакляхъ жилось легко, весело и пристойно. Не стыдно, а пріятно это вспомнить. Такова эпопея Лентовскаго.

Теперь два слова тоже о легкомъ развлеченіи, любимомъ тогда Москвой, о циркѣ, любимомъ тогда всѣми слоями общества. Въ Москвѣ былъ тогда только одинъ циркъ Соломонскаго на Цвѣтномъ бульварѣ. Надо отдать справедливость — программа у Соломонскаго была интересна. Самъ Соломонскій, типичный «цирковой директоръ», высокаго роста, всегда въ изумительномъ фракѣ, цилиндрѣ, бѣломъ жилетѣ, галстукѣ и перчаткахъ, онъ былъ мастеромъ высшей школы верховой ѣзды, вызывая восхищеніе знатоковъ-кавалеристовъ.

Фанатикъ своего дѣла! Его и по внѣшности можно было принять только за циркового артиста высокой марки. Такъ наивно убѣжденно было его бритое лицо съ сине-черно нафабренными усами стрѣлкой, лицо, на которомъ такъ и было написано: жизнь человѣка — это циркъ. Это же выраженіе, но съ примѣсью глубокой почтительности, сохранялъ онъ, когда послѣ спектакля мелкими шажками (корпусъ нагнутъ впередъ), съ чисто цирковой граціей держа цилиндръ въ лѣвой рукѣ и жестикулируя правой, провожалъ онъ именитыхъ гостей,— «хозяина столицы» Долгорукова или... оберъ-пастора

Дикгофа, впослѣдствіи епископа лютеранскихъ церквей въ Россіи, неизмѣнно возсѣдавшихъ: Долгоруковъ въ своей ложѣ, а Дикгофъ въ ложѣ герръ-директора съ его супругой и дочерью.

Почтенный Дикгофъ тоже любилъ циркъ. Это обстоятельство никѣмъ и никогда не ставилось ему въ вину, тѣмъ болѣе, что сей епископъ, генералъ-суперинтендентъ, былъ чистымъ, идеальнымъ и безкорыстнымъ служителемъ церкви, многими чертами напоминая извѣстнаго филантропа Гааза, «святого доктора», такъ талантливо описаннаго Кони.

Москва увлекалась тогда великолѣпно дрессированными львами Юлія Сэта, погибшаго потомъ отъ своихъ же звѣрей, а также великолѣпнымъ, тонкимъ по юмору и блеску клоуномъ Танти, совмѣщавшимъ въ себѣ идеальнаго гимнаста и комика, полнаго юмора и наблюдательности. Пародіи были сильнымъ мѣстомъ Танти. Его коронный номеръ былъ «Отелло» Шекспира, гдѣ онъ показывалъ, что нѣтъ ничего смѣшнѣе, какъ плохо сыгранная трагедія. Тонко шаржируя (хочется сказать глаголъ отъ слова гротескъ), Танти показывалъ, какъ съ убѣжденіемъ и наглостью играетъ плохой трагикъ. Танти первый завелъ въ циркѣ діалогъ съ кѣмъ-нибудь изъ служащихъ цирка.

А то вдругъ выйдетъ онъ въ сюртукѣ и изображаетъ страстнаго рыболова, карауляющаго рыбу. Онъ ее поймалъ, рыба въ воздухѣ, но срывается съ крючка, и рыболовъ, желая ее схватить, падаетъ въ воду. Ужасъ рыболова, его смущеніе, когда онъ мокрый вылѣзаетъ изъ воды, словомъ — талантливую безхитростную жанровую картину давалъ этотъ артистъ на пескѣ арены. Въ рукахъ у него ничего, а вы видите все, — удочку, червяка, рыбу, воду и т. д.

Эти пародіи Танти къ искусству относятся такъ, какъ къ живописи талантливая каррикатура. Его остроты повторялись въ городѣ. Свободный бриттъ, англичанинъ по національности, онъ въ тѣ времена позволялъ себѣ критиковать и правительство, правда, въ дѣтскихъ формахъ.

Дрессировалъ онъ разъ свинью, поднимавшую серебряные рубли. Танти даетъ ей бумажный и велитъ ей поднять, а это было въ періодъ, когда нашъ рубль катастрофически падалъ. Свинья бумажки не беретъ. — «Ну, разъ министръ финансовъ рубля поднять не можетъ, то свинья и подавно», — заявляетъ Танти. Всѣ довольны. Даже «хозяинъ столицы». Но ради «престижа власти», укоризненно покачиваетъ головой.

Преданіе гласитъ, что три московскихъ савраса купили у Танти его свинью, чтобы съѣсть ее. Онъ согласился, но ловко подсунулъ имъ свинью недрессированную, заявивъ, что будетъ дрессировать другую свинью. Настоящую же онъ временно спряталъ. Когда его съ галерки спросили: — «Танти, а гдѣ же свинья?»,—онъ отвѣтилъ: — «три московскихъ необразованныхъ свиньи съѣли мою образованную». Такъ развлекалась Москва. Теперь о серьезномъ искусствѣ.

Въ жизни Москвы музыка играла выдающуюся роль. Въ то время музыка и Рубинштейны были синонимы. Первые годы симфоническіе концерты Музыкальнаго Общества были событіемъ. Къ нимъ готовились, изучая дома программу. Послѣ смерти Николая Рубинштейна управленіе симфоническими концертами перешло въ руки къ Максу Эрмансдорферу, по отзыву авторитетовъ — прекрасному музыканту академическаго толка.

Открылось послѣ консерваторіи, въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ, Московское Филармоническое Общество, которое тоже стало давать концерты подъ управленіемъ Шостаковскаго, ученика Николая Рубинштейна. Филармоническое Общество открыло, кромѣ того, драматическіе и музыкальные курсы, давшіе потомъ большой составъ образованныхъ и талантливыхъ артистовъ: Книпперъ въ Худож. Театрѣ, американская артистка Алла Назимова, артистка Труханова и др.

Такъ какъ исторія московскихъ музыкальныхъ обществъ не моя задача, мнѣ хочется только передать впечатлѣніе отъ игры Антона Рубинштейна.

Объявленъ его концертъ. Билеты моментально расхватаны. Наступаетъ вечеръ концерта. Всѣмъ москвичамъ хорошо памятная занавѣска изъ колоннаго зала

Дворянскаго Собранія въ круглую артистическую залу приспущена и изрѣдка слегка раздвигается. Это Антонъ Рубинштейнъ, всегда почему-то взволнованный передъ концертомъ, разглядываетъ, прячась, публику, видъ которой его успокаивалъ.

Быть можетъ, вы замѣчали сами, что одно только появленіе, простой выходъ геніальнаго человѣка, уже сами по себѣ производятъ впечатлѣніе, точно уже начали дѣйствовать необъяснимые флюиды. Я замѣчалъ это, напримѣръ, на концертахъ Шаляпина и Никиша, наблюдая за людьми, ни разу въ жизни до того ихъ не слыхавшими и не видѣвшими.

Вотъ, медленной походкой, слегка покачиваясь, показалась мощная фигура Рубинштейна, съ лицомъ Бетховена и львиной гривой. Залъ затихалъ, чувствуя, что человѣкъ этотъ теперь весь ушелъ въ себя, что онъ въ данный моментъ въ «публичномъ одиночествѣ» и что онъ имѣетъ что-то повѣдать. Медленно усядется, приметъ свою типичную Рубинштейновскую посадку, немного больше, чѣмъ на половину стула, слегка наклонится впередъ, задумается. Короткая пауза и первый аккордъ.

Какой это инструментъ? Рояль, оркестръ, скрипки, віолончели, арфы? Нѣтъ, но все это вы слышите и первый моментъ все стараетесь одуматься, понять, опредѣлить. Со второго аккорда вы уже во власти музыканта, и онъ дѣлаетъ съ вами все, что хочетъ. Разсказываетъ вамъ сказку, милую дѣтскую сказку, и вы ребенокъ душой. Перешелъ къ любви и вы полны ея обаяніемъ. Повѣствуетъ о страданіяхъ, радостяхъ и унынiи, — вы безсильны, вы не можете анализировать, вы тотъ человѣкъ, какимъ артистъ хочетъ, чтобы вы были.

Какъ демонъ, онъ то опускаетъ васъ среди ревущаго урагана «на дно морское», то среди сіянія «возноситъ на облака». Предѣловъ у него не было, все было ему доступно. Какъ назвать инструментъ, на которомъ онъ игралъ? Я думаю — рубинштейномъ, другого названія не придумаешь. Слушатель чувствовалъ, что рояль это только средство его искусства, что этотъ чародѣй могъ бы бросить играть, и только однимъ своимъ внушеніемъ заставить пережить все, что онъ желаетъ. Слушатель начи-

налъ чувствовать, что нѣтъ въ отдѣльности искусства музыки, поэзіи, драмы, живописи, танцевъ, скульптуры, а что должно быть и будетъ когда-нибудь единое, неосознанное, неопредѣлимое пока искусство, гдѣ органически сольются всѣ нынѣшніе роды искусства.

Да простятъ мнѣ мою фантазію, но я чую, что наступитъ пора, когда всѣ искусства сольются воедино, подраздѣленія исчезнутъ, ибо намеки на это есть и сейчасъ — опера сливается съ драмой (Шаляпинъ), музыка съ живописью и кристаллизированной музыкой-архитектурой (попытки Скрябина). Почему же отрицать дальнѣйшія сліянія не только механическія, какъ у Скрябина, но и органическія, какъ у Шаляпина? А музыкантъ Рубинштейнъ долженъ быть названъ «предтечей» грядущаго единаго, нераздѣльнаго искусства.

Побудемъ еще на концертѣ. Буря, вой вѣтра —что-то мистическое. У васъ волосы шевелятся: — убѣжать, спастись, доскакать, и среди этого хаоса жутко прекрасные смертельно чарующіе призывы кого-то, какъ змѣиныя ласки женщины. Нѣтъ! Бѣжать! Тутъ смерть! Скорѣе, скорѣе, скорѣе, иначе гибель! Вамъ это ясно. Доскакали, но... поздно, ребенокъ всадника умеръ, — такъ исполнялся Erlkönig Шуберта.

Рубинштейна можно назвать убійцей всѣхъ исполненныхъ имъ вещей: — никогда никакой потомъ, самый архи-знаменитый виртуозъ васъ въ этой вещи не удовлетворитъ. Когда я теперь хочу слушать рояль, я закрываю глаза и слушаю... умершаго въ 1894 году Антона Рубинштейна.

Изъ моей личной жизни я позволю себѣ разсказать слѣдующее. Въ 1914 году, въ день объявленія войны, попалъ я въ германскую тюрьму по подозрѣнію въ «шпіонажѣ». Сидѣлъ я въ одиночной камерѣ. Мой сосѣдъ былъ разстрѣлянъ, а мнѣ, въ видѣ издѣвательства объявили, что моя очередь завтра утромъ. Я оставлю въ сторонѣ мои переживанія, но скажу, что, какъ человѣкъ, убѣжденный въ существованіи иной жизни, я нашелъ въ этомъ успокоеніе, и мнѣ была послана великая милость— я спокойно заснулъ, а передъ сномъ улыбнулся и подумалъ: — завтра, быть можетъ, Рубинштейна услышу.

Если готовящійся на утро умереть, вспоминаетъ Рубинштейна, не стоитъ говорить, чѣмъ онъ былъ. Податель мужества въ такую минуту, конечно, могъ быть «убійцей» въ вышеуказанномъ смыслѣ.

Одно изъ его многочисленныхъ «преступленій» — Шопеновскій «Marche funèbre». Тутъ, дѣйствительно, слова безсильны и опредѣленія тоже. Вся зала чувствуетъ, что жизнь погибла, шествуетъ неумолимая судьба, человѣческія слезы (адажіо) слышны не только въ музыкѣ, онѣ льются изъ глазъ четырехтысячной толпы, заполнившей все, до эстрады включительно. Когда Рубинштейнъ заканчивалъ тѣмъ, что онъ называлъ «вѣяніемъ вѣтровъ надъ могилой», безъ носового платка у глазъ, слушателя не было. Пауза, зовущаяся «вѣчной», а потомъ энтузіазмъ... представьте его себѣ сами.

Сѣдовласые почтенные старцы лѣзли на эстраду, обнимали артиста, плакали и неистовствовали... Скромно въ сторонѣ стоитъ картежникъ и кутила К., утирая слезы... Молодежь... для нея, послѣ концерта, Рубинштейнъ играетъ свой знаменитый вальсъ и играетъ такъ, что понятно его выраженіе, что не музыкантъ тотъ, кто не любитъ вальсовъ. Конечно, сколько-нибудь приблизительно охарактеризовать его игру немыслимо. Но возможно указать на кое-какія свойства. При его титанической мощи, — иногда буквально точно лавина несется, — терминъ «громко» къ нему былъ абсолютно непримѣнимъ, какъ и терминъ «тихо», при звукахъ, подобныхъ колебанію эфира. Это были стихійные, а не рояльные звуки.

Иллюстраціей пусть послужитъ разсказъ такого авторитета, какъ А. Брандуковъ, віолончелистъ, профессоръ Московской консерваторіи. Молодымъ человѣкомъ Брандуковъ, котораго очень цѣнилъ Рубинштейнъ, долженъ былъ играть съ нимъ его же концертъ для віолончели и рояли. Брандуковъ попросилъ репетицію. — «Не надо, я васъ слышалъ и знаю», — сказалъ Рубинштейнъ. Брандуковъ особенно боялся одного мѣста, гдѣ рояль всегда глушила его віолончель. «Что изъ меня сдѣлаетъ Рубинштейнъ?» — думаетъ Брандуковъ. — «Подошли мы къ этому мѣсту и словно меня подкинула исполинская волна, и я съ восторгомъ и удивленіемъ чувствую, что мой

Страдиварій звучитъ на этомъ вулканѣ полнозвучно и легко, всѣ другіе меня глушили, а ихъ «fortissimo» здѣсь было — пискъ мышенка передъ ревомъ льва».

«Въ чемъ же тайна его игры?» — спрашивалъ я въ подобныхъ случаяхъ. — «Богъ наградилъ», — бывалъ отвѣтъ.

Необъяснимо также его умѣнье, взявъ ноту, заставить ее звучать по продолжительности, какъ струнный инструментъ, въ то время, какъ другія ноты звучали, какъ аккомпаниментъ. Бывали случаи, когда слушатель чувствовалъ, что Рубинштейнъ «тащитъ ноту изъ-подъ земли или хватаетъ ее съ неба».

Властелинъ и царь за своимъ инструментомъ, онъ былъ имъ и въ жизни. Щедрость его была царская. Давъ концертовъ по тѣмъ временамъ чуть ли не на нѣсколько милліоновъ за всю свою болѣе, чѣмъ сорокалѣтнюю, дѣятельность, онъ, живя безбѣдно, но не широко, оставилъ сравнительно небольшое состояніе — нѣсколько сотъ тысячъ рублей.

Когда въ Москвѣ онъ давалъ концерты, которые назвалъ историческими, ибо въ серіи вечеровъ онъ исполнилъ всю литературу для рояли, начиная съ ея родоначальниковъ и до своихъ современниковъ, то на другое утро онъ или безплатно, или за ничтожную цѣну повторялъ ту же программу. Наплывъ публики былъ такъ великъ, что не хватало мѣста, и Рубинштейнъ перешелъ въ циркъ. По тѣмъ временамъ это коробило. — «Я тамъ хуже играть не буду. Зато весь народъ придетъ».

Онъ же, имѣя учениковъ въ Вѣнѣ, гдѣ одно время жилъ (онъ подолгу живалъ заграницей), отправилъ какъ-то за свой счетъ весь свой курсъ, около 60 человѣкъ, въ Веймаръ слушать знаменитаго Листа, «единственнаго», какъ говорилъ онъ, «который лучше меня», хотя мнѣнія знатоковъ тутъ расходились.

Я никогда не слыхалъ Листа и добился разъ довольно яркаго сравненія этихъ двухъ художниковъ. Рубинштейнъ — это игра сверхъ-человѣка, мощь, согрѣтая любовью и красотой, это титанъ съ душой ребенка. Листъ — это безплотный духъ. Каково должно было быть услыхать ихъ обоихъ одновременно! А это счастье выпало

однажды на долю моего отца въ Мюнхенѣ, въ серединѣ шестидесятыхъ годовъ, когда Листъ и Рубинштейнъ дали концертъ на двухъ рояляхъ.

Безпощадный къ себѣ, неутомимый работникъ, Рубинштейнъ не щадилъ и другихъ. Извѣстно его изреченіе: «Если я не играю ежедневно три часа, это чувствую я, если не играю два дня, видятъ мои друзья, три — замѣчаетъ публика». При такихъ принципахъ, онъ былъ въ правѣ великосвѣтской княжнѣ, пріѣхавшей къ нему на экзаменъ, посовѣтовать «лучше выйти замужъ», а игру другой титулованной опредѣлить терминомъ «христіанское исполненіе, гдѣ лѣвая рука не вѣдаетъ, что творитъ правая».

Если онъ чуялъ способности, онъ загорался. Сколько разъ въ такихъ случаяхъ онъ, поправляя учениковъ, садился играть самъ и, доведя курсъ до экстаза, скромно говорилъ по окончаніи: «вотъ, приблизительно такъ». Рубинштейнъ былъ художественно трепетенъ. Да будетъ это послѣднимъ опредѣленіемъ его искусства, и этого трепета жизни, жизни живой, подлинной и художественной, всегда добивался у другихъ, ибо достигъ этого самъ.

Считающійся авторитетами музыки міровымъ піанистомъ Гофманъ, въ годы своего дебютантства, далъ въ Дрезденѣ закрытую репетицію своего вечера, пригласивъ на нее виднѣйшихъ музыкантовъ, въ томъ числѣ Рубинштейна. Программа сыграна, никто ни къ чему придраться не можетъ, всѣ хвалятъ. Рубинштейнъ угрюмо молчитъ. «Сыграйте все сначала», — проситъ онъ Гофмана. Это исполняется. Рубинштейнъ въ прежнемъ настроеніи, задумывается, потомъ подбѣгаетъ къ Гофману, касается губами его лба и восклицаетъ: — «Онъ холодный!»

Горячности, страстности, пыла было у самого Рубинштейна безъ конца. Страстность онъ переносилъ и въ жизнь, но популярность его была такъ громадна, обаяніе такъ легендарно, что урожденному одесскому еврею все прощалось. Одинъ примѣръ, очаровательный, но немного игриваго свойства. Та самая княжна, сортировавшая счета съ надписями «Благодарю» и «Помоги, Господи», въ возрастѣ около 30 лѣтъ, еще красавица собой, познакомилась съ Рубинштейномъ. Сія княжна была моя род-

ственница и, какъ уже сказано, старозавѣтныхъ понятій, и въ возрастѣ 70 лѣтъ съ негодованіемъ вспоминала «нахальство» какого-то гвардейца, ухаживавшаго за ней, когда ей было 19 лѣтъ, и дерзнувшаго поцѣловать... край ея мантильи.

— «Ему все прощалось», — повѣствовала она про Рубинштейна на восьмомъ десяткѣ. — «Онъ хотѣлъ, чтобы я ему отдалась». — «А что вы сказали?» — «Я рѣшительно отвѣтила: нѣтъ, Антонъ Григорьевичъ! На слѣдующій вечеръ онъ мнѣ заявилъ: «княжна, я дважды ничего не прошу у женщины». А я сказала: хорошо дѣлаете, Антонъ Григорьевичъ».

Да, это былъ царь, вѣнценосецъ искусства. Для всѣхъ насъ послѣ его смерти наступили для рояля «сумерки боговъ». Выраженіе, которымъ Рубинштейнъ заканчиваетъ свой очеркъ «Музыка и ея представители». Остается добавить, что свои чудеса артистъ творилъ на рояляхъ фабрики Беккера, инструментахъ столь твердыхъ, что ихъ называли «кастрюли». Это былъ единственный инструментъ, выдерживавшій, и то не всегда, его ударъ, ибо часто на піаниссимо, едва уловимо слышномъ, лопались и беккеровскія струны.

На концертахъ Рубинштейна всегда стояло два рояля. Одинъ изъ инструментовъ, на какихъ игралъ Рубинштейнъ, стоитъ, кажется, и сейчасъ, какъ музейная рѣдкость, въ Петроградской консерваторіи. Рубинштейнъ ждетъ своего Ключевскаго. И потому мнѣ остается перейти изъ столь много давшей москвичамъ концертной залы въ «академію музыки», какъ говорятъ французы, въ Московскій Императорскій оперный театръ, и разсказать, что было тамъ.

Тамъ, рядомъ съ отрицательнымъ, канувшимъ, слава Богу, въ вѣчность, было много подлинно цѣннаго.

Прежде всего, изумительный оркестръ и его почтенный дирижеръ И. К. Альтани. Собственно говоря, онъ и бывшій тогда режиссеромъ Барцалъ, и создали въ это время оперу, ибо до 1881 года въ Большомъ театрѣ опера была въ загонѣ. Съ нею не считались, перенося центръ вниманія на Итальянскую оперу, бывавшую Великимъ Постомъ. Публика «итальянцевъ» смотрѣла на русскую

оперу, какъ на нѣчто второ- или даже третьестепенное.

Кромѣ балетовъ (по два раза въ недѣлю), давались въ Большомъ театрѣ и драматическіе спектакли, а съ 81 года спектакли драмы стали уже рѣдкимъ исключеніемъ, а балетъ шелъ по воскресеньямъ и каждую вторую среду.

Альтани и Барцалъ упорядочили, какъ могли, дѣло: въ оркестръ стали приниматься не по протекціи, какъ прежде, а послѣ серьезнаго открытаго конкурса. Заведены были оперныя пробы и пробы голосовъ въ хоръ, — все это, конечно, подъ контролемъ спеціалистовъ.

Благодаря этому, и хоръ московской оперы, подъ управленіемъ своего хормейстера Авранека, достигъ изумительнаго совершенства, а впослѣдствіи, во время гастролей Шаляпина заграницей, стяжалъ себѣ и общеевропейскую извѣстность. То же было и съ оркестромъ.

Я однажды былъ въ Байрейтѣ на Вагнеровскихъ спектакляхъ лѣтомъ, когда въ одномъ изъ антрактовъ подошелъ ко мнѣ весьма причастный къ театру иностранецъ и кичился, дѣйствительно, превосходнымъ Байрейтовскимъ оркестромъ. На мое замѣчаніе, что и у насъ, въ Москвѣ и Петербургѣ, оркестры хорошіе, онъ вѣжливо, но иронически улыбнулся.

Въ Байрейтѣ антракты часовые, спектакли начинаются въ 4 часа дня. Мой собесѣдникъ и я гуляли передъ театромъ. Встрѣчаю москвича, знакомаго оркестранта. — «Слушаете оперу?» — «Нѣтъ, играю въ оркестрѣ». Черезъ минуту второго москвича, далѣе петербуржцевъ, цѣлый рядъ оркестрантовъ, приглашенныхъ въ Байрейтъ. Настала моя очередь улыбнуться иностранцу.

Достаточно указать на извѣстныхъ солистовъ-виртуозовъ, какъ Шоръ, Крейнъ, Эрлихъ, Фидельманъ, знаменитый Вержбиловичъ, дирижеръ Кусевицкій и другіе. Всѣ они были или продолжаютъ быть музыкантами московскаго или петербургскаго театра.

Нива, на коей они взросли, распахана была Альтани, несмотря на всѣ его недостатки. Специалисты упрекали его въ «схоластичности», сослуживцы въ черствости и лицепріятіи. И то, и другое было правда. У Альтани были любимчики и наоборотъ. Но и его враги признавали, что

оркестръ создалъ онъ. Пускай эта его заслуга впишется въ исторію театра.

Полная противоположность Альтани по характеру и образу дѣйствій, мягкій, веселый, жизнерадостный и слабохарактерный главный режиссеръ Барцалъ, сосредоточилъ свое вниманіе на пѣвцахъ. Въ самомъ дѣлѣ, составъ оперы былъ тогда блестящій. Старожиламъ многое скажутъ имена Преображенскаго и Донского (тенора), Бутенко (басъ), Коровиной (сопрано типа Литвинъ), Корсова (баритонъ), Крутиковой (контральто), Фостремъ (колоратурное сопрано), Павловской (сопрано). Для не слыхавшихъ, эти почтенныя имена не говорятъ ничего, и потому, не прилагая никакихъ эпитетовъ, тоже ничего не объясняющихъ, я прошу о довѣріи и ограничусь лишь указаніемъ, что каждый изъ поименованныхъ, будь онъ на сценѣ теперь, заслужилъ бы извѣстность на всемъ земномъ шарѣ, ибо я сужу по тому, какъ подобною извѣстностью пользуются сейчасъ (и по заслугамъ) артисты, которые тогда по безпристрастной оцѣнкѣ, были бы младшими братьями солистовъ московской Большой оперы.

О комъ долженъ упомянуть особо, это о тогдашнемъ кумирѣ Москвы, тогдашнемъ ея Шаляпинѣ, Павлѣ Акинфіевичѣ Хохловѣ. Несмотря на влюбленность и до сей поры въ его свѣтлую память (онъ скончался въ Москвѣ въ 1919 году, 70 лѣтъ), я постараюсь быть строго объективнымъ. Высокаго роста, красавецъ собой, безъ намека на то, что принято именовать «душка-баритонъ», Хохловъ и въ жизни, и на сценѣ обладалъ свойствомъ, про которое французъ сказалъ бы «charmeur», а русскій — безграничная мягкость. Онъ именно манилъ, очаровывалъ своимъ баритономъ, буквально заливая звуками залу въ «Не плачь, дитя» Рубинштейновскаго «Демона» и другихъ операхъ.

Былъ ли онъ художественнымъ артистомъ? А вотъ, послушайте. Идетъ «Фаустъ». Хохловъ уже 20 лѣтъ поетъ Валентина. Вторая картина, слова Валентина: «послѣдній тостъ и пора мнѣ въ дорогу». Оловянный бокалъ поднимается, но ко рту никогда не подносится: до такихъ «деталей» онъ не доходилъ. Жестовъ — три: по-

дыметъ правую руку, лѣвую или обѣ. Гримовъ два: бритый и борода, когда подлиннѣе, когда покороче. Валентинъ («Фаустъ») и Неверъ («Гугеноты») казались близнецами, Демонъ и Онѣгинъ — тоже, только у перваго волосы длинные и фрака нѣтъ. Но запоетъ и заслушаешься.

У него было рѣдкое свойство: что бы онъ ни дѣлалъ на сценѣ, все казалось пріемлемымъ, все «нравилось», все не критиковалось. Есть такіе Богомъ одаренные люди: вошелъ и захватилъ. Читатель спроситъ меня: значитъ, онъ не былъ артистомъ? Да, не былъ. Значитъ, былъ не артистиченъ? Тоже нѣтъ. Онъ былъ... Хохловымъ. При дивномъ голосѣ и изумительной внѣшности, онъ принесъ въ театръ свою кристальную обаятельную Хохловскую душу.

Сумма этихъ данныхъ — разгадка его успѣха. «Ненавистный міръ», — поетъ онъ слова Демона, а вы, зритель, чувствуете, что міръ прекрасенъ. «Маргарита, будь проклята!» (4-й актъ «Фауста»), а вы думаете о всепрощеніи. «Замолчите, я убью васъ!» (сцена ссоры Ленскаго и Онѣгина въ оперѣ Чайковскаго), — нѣтъ, такой себя дастъ убить, а другого не тронетъ. Въ прелестныхъ звукахъ изливалась такая же душа, и тогда не все ли равно, какой жестъ, гримъ, пьетъ или не пьетъ онъ послѣдній тостъ.

Пороемся дальше въ этой душѣ. Въ далеко не всегда безупречную атмосферу театра онъ внесъ благоговѣйное къ нему отношеніе, любовь къ дѣлу, а не къ себѣ въ дѣлѣ, и высочайшую порядочность. Понятіе «интрига» было въ немъ атрофировано. Незлобивость его была голубиная, за всю службу Хохловъ не только ни съ кѣмъ не имѣлъ недоразумѣнія, но даже ни разу ни на кого косо не взглянулъ, держа себя съ огромнымъ достоинствомъ съ корчащими изъ себя начальство и вѣжливо, любовно съ товарищами низшими. За это его обожали.

Обожаніе принимало иногда комическія, иногда трогательныя формы. Студенты на галеркѣ серьезно обсуждали вопросъ: въ первомъ актѣ Хохловъ не участвуетъ, довольно ли вызвать его три раза? «Пять», — требуютъ энтузіасты. Сходятся, все-таки, на трехъ, но за то «мы

потомъ наверстаемъ». И наверстывали, до неистовства по-московски.

На одномъ изъ его спектаклей на масляной, одинъ изъ хохловцевъ, правда, выпившій, свалился въ партеръ... съ пятаго яруса (фактъ запротоколенъ). Я успокою читателя, что сей энтузіастъ какимъ-то чудомъ не только остался живъ, но и отдѣлался всего синяками, зацѣпившись по дорогѣ два раза за канделябры у ложъ. Погибло казенное имущество, ибо сей воздухоплаватель сломалъ собственнымъ тѣломъ два кресла, что и вызвало протоколъ.

Когда подъ конецъ его карьеры голосъ Хохлова началъ сдавать и онъ въ Онѣгинѣ Чайковскаго не могъ брать высокой ноты на словахъ «Ле...гк...ія ме...ечты...ы» (легкія мечты) — публика поступала такъ: чуть Хохловъ произнесетъ первый слогъ послѣднихъ двухъ словъ «Лег», какъ громъ апплодисментовъ его заглушалъ, а Хохловъ, выйдя за кулисы, скажетъ: «какіе люди хорошіе, вмѣсто того, чтобы свистать, — хвалятъ»... Потомъ онъ поступалъ безхитростно: только ротъ откроетъ, но не поетъ.

Зная, что «люди хорошіе», онъ судилъ по себѣ, ибо нужда ли у кого — къ Хохлову, студенческій концертъ— опять къ нему, помочь ли заступничествомъ, вліяніемъ,— все Хохловъ.

Вліяніе, значеніе, авторитетъ Хохлова были столь громадны, что, когда онъ рѣшилъ покинуть сцену, директоръ Императорскихъ театровъ Теляковскій умолялъ его принять на себя руководство московской оперой, на условіяхъ матеріальныхъ и иныхъ, какія самъ Хохловъ продиктуетъ. Но онъ отказался, вернулся въ свое небольшое имѣніе въ Спасскомъ уѣздѣ, Тамбовской губерніи, изъ дворянъ которой онъ былъ родомъ, и былъ немедля единогласно избранъ предводителемъ дворянства, а впослѣдствіи членомъ первой, второй и, кажется, третьей Государственной Думы.

Студентъ Московскаго университета, дѣятель искусства, земскій дѣятель, народный представитель, онъ носилъ красивѣйшее званіе, которое когда-либо могъ носить русскій гражданинъ. Моему читателю-театралу я поже-

лаю въ жизни встрѣтить своего «Хохлова». Онъ встрѣтитъ человѣка, а это такъ много и такъ рѣдко.

Итакъ, подведемъ итоги: прекрасные оркестръ и хоръ, прекрасные голоса въ труппѣ — вотъ активъ. Пассивъ? Прежде всего репертуаръ и отношеніе къ нему публики. Хорошихъ оперъ ставилось мало. Напримѣръ, «Жизнь за Царя» и «Русланъ и Людмила» Глинки, но «Жизнь за Царя» входила въ репертуаръ, больше, какъ пропаганда, чѣмъ какъ высочайшее музыкальное произведеніе, про которое даже Вагнеръ сказалъ, что изъ каждаго такта Глинки можно создать симфонію.

Ставилась эта опера всегда для открытія сезона, въ день именинъ и рожденій высочайшихъ особъ, на Рождествѣ, масляной и Пасхѣ, разъ 12 въ году.

Вкусъ публики лежалъ къ «Фаусту», «Гугенотамъ», «Демону» (изъ-за Хохлова), «Онѣгину», отчасти Верди («Травіата» и «Риголетто») и большимъ успѣхомъ пользовалась «Пиковая Дама». По поводу своеобразнаго вкуса публики къ «Фаусту», «Гугенотамъ» и отчасти «Демону», мнѣ хочется привести слова извѣстнаго дирижера Малера — міровой знаменитости — по поводу «Гугенотъ» Въ мои молодые годы я такъ же, какъ и московская публика, грѣшилъ пламенной любовью къ «Фаусту» и «Гугенотамъ», за что подвергся жесточайшей критикѣ Малера. Онъ былъ человѣкъ снисходительный и, когда я чисто по-московски на всѣ его «брито» заладилъ «стрижено», онъ подвелъ меня къ роялю и объяснилъ мнѣ всю пошлость «Гугенотъ». Когда я не нашелся ничего возразить этому авторитету, то съ отчаяніемъ сказалъ ему: «ну, а заклинаніе мечей въ четвертомъ актѣ чего-нибудь да стоитъ?» — «Милый другъ», — отвѣтилъ европейскій маэстро, — «когда что-нибудь продолжается четыре съ половиною часа, вы не имѣете рѣшительно никакого права требовать, чтобы все сплошь было скверно».

Новыя постановки были рѣдкостью. Римскій-Корсаковъ, Бородинъ были оцѣнены только въ концѣ девяностыхъ годовъ. Репертуаръ былъ ограниченъ. Вагнеръ впервые былъ поставленъ въ 1887 году («Лоэнгринъ»), но публика тогда не оцѣнила и это, по выраженію автора, «незаконное дитя моего воображенія». Передавая слова

Вагнера, я разрѣшаю себѣ остаться при особомъ мнѣніи. «Кольцо Нибелунговъ», «Зигфридъ» въ началѣ успѣха не имѣли. Дебюсси, Рихардъ Штраусъ еще не появились. Публика все еще продолжала считать Мейербера геніемъ, млѣла на «Фаустѣ», причемъ хоръ старичковъ второго акта обязательно повторялся, иногда два раза.

Не понимала Вагнера. А что было съ Мусоргскимъ? По настоянію Корсова, человѣка высоко культурнаго, и при энергичной поддержкѣ Альтани, хотя оба они были враги и въ частной жизни не бесѣдовали и не здоровались, былъ поставленъ въ 1887 или 1888 году «Борисъ Годуновъ». Прошла эта опера одинъ или два раза, т. е. провалилась.

Вотъ, приблизительно, что писали объ этомъ «Московскія Вѣдомости». За точность текста я, конечно, не отвѣчаю, но могу поручиться, что содержаніе вѣрно. Вотъ статья: «Такого-то числа Большой театръ поставилъ оперу «Борисъ Годуновъ». Постановка напомнила намъ извѣстный анекдотъ о томъ, какъ нѣкій селадонъ, воспользовавшись обморокомъ дамы, сталъ расшнуровывать ей корсетъ, на каковомъ занятіи его и застали. Селадонъ заявилъ, что онъ—докторъ, и когда его заставили прописать рецептъ, онъ заботился только о томъ, чтобы его каракули не походили на буквы. Но... о ужасъ, лѣкарство изъ аптеки принесли и, о счастье, больная не умерла. Намъ кажется, что авторъ оперы болѣе всего заботился, чтобы его партитура не походила на нотные знаки, но.... о, ужасъ, казенный театръ это поставилъ и... о, счастье, публика осталась жива» и т. д. Свѣжо преданіе... Но общій голосъ всѣхъ насъ былъ: скука и плохо.

Я долженъ сознаться, что и я, тогда 18-лѣтній мальчикъ, конечно, тоже ничего не понялъ, зато понялъ капельдинеръ Большого театра. Спѣшу его назвать — Пошкевскій, старикъ лѣтъ 75. Слыхалъ онъ Патти, Маріо Рубини и Тамберлика, видѣлъ Мочалова, Щепкина, Рашель, Ристори, Ольриджа и Сальвини. Этотъ простецъ былъ чутокъ къ искусству и всегда имѣлъ «свое сужденіе». Студентъ перваго курса, я дружилъ съ Пошкевскимъ, и по его протекціи (онъ былъ старшимъ капельдинеромъ) можно было сдавать пальто или шубу «безъ но-

мера-съ». «Ну и дрянь опера» (простите, читатель), — сказалъ я ему при выходѣ. — «Эхъ, сударь, молодость, малодушность (легкомысленны) и публика малодушна, а пройдетъ лѣтъ 20 и оперу эту весь міръ слушать будетъ-съ». Любившіе Пошкевскаго рѣшили, что старичекъ передъ смертью сталъ, какъ говорятъ, указывая на голову, «того-съ». Но кто былъ тогда «того», теперь ясно.

Вспомнимъ, что Бизе умеръ отъ горя, когда провалилась «Карменъ», Берліоза не поняли, безъ Людовика II погибъ бы Вагнеръ. Хорошо, когда душа Пошкевскаго заключена въ оболочку Людовика II. Но неужели нужна революція, чтобы Пошкевскіе были услышаны?

«Тупая публика», подумаетъ читатель. Старая истина — всѣ мы дѣти своего вѣка. Такъ было, такъ будетъ. Считался вѣдь даже картофель чортовымъ яблокомъ и, чтобы заставить его ѣсть, надо было во время картофельной войны прибѣгать къ смертной казни. Театраловъ тоже надо заставлять «ѣсть картофель» — понимать искусство.

Тогда не существовало понятіе, что надо «ставить» оперу: попадется Божіей милостью талантъ или нѣсколько, а иногда и весь ансамбль — хорошо, всѣ довольны, но требованія ансамбля (общности) не было. Девизъ «въ оперѣ голосъ, голосъ и голосъ» властвовалъ. Хоръ и не покушался играть. Не такъ далеко было время при нашемъ старшемъ поколѣніи, когда, какъ въ восточныхъ церквахъ, «овцы и козлища» стояли отдѣльно, — мужчины по одну сторону сцены, женщины по другую. Смѣшеніе ихъ воедино стало новаторствомъ.

Крайне комическіе проблески требованій бывали. Такъ, главноначальствующій оперой говаривалъ хору (заслуги этого человѣка такъ почтенны, что, упоминая о его недостаткахъ, не хочется называть его имени); говаривалъ съ типичнымъ чешскимъ акцентомъ: «Господа, шажками, маленькими шажками расходитесь, а ви, смотрите кокэтливо на палочку капельмейстера». Начинающимъ пѣвцамъ имъ предписывалось: «Господа, есть въ оперѣ два жеста (у Хохлова было три!) — дворьянскій и пейзанскій, дворьянскій отъ пліеча всей рукой (я лью-

блью васъ) и пейзанскій, свіазанный, отъ локтя (я льюблью васъ)».

Капельмейстеръ сидѣлъ у суфлерской будки, оркестра не видѣлъ, ибо долженъ былъ аккомпанировать пѣвцамъ. По заведенному порядку были капельмейстеры оперы и балета. Поэтому, если въ оперѣ былъ балетъ, то среди дѣйствія оперный маэстро передавалъ палку балетному коллегѣ. Коллега этотъ былъ почтенный С. Я. Рябовъ, здравствовавшій еще въ 1915 году, въ 88-лѣтнемъ возрастѣ. Но Рябовъ имѣлъ всей Москвѣ извѣстный Рябовскій оркестръ для баловъ и уступалъ поэтому мѣсто своимъ помощникамъ: Золотаренко и чеху Богуславу, про котораго музыканты острили: сѣлъ за пультъ, Богуславъ, слѣзъ съ пульта — слава Богу.

Дѣйствительно, дивный теноръ Преображенскій (я слыхалъ всѣхъ европейскихъ теноровъ и полагаю, что, если на одной сторонѣ пропасти, раздѣляющей теноровъ міра, стоятъ Мазини и Томаньо, то на этой, другой сторонѣ на первомъ мѣстѣ, даже впереди Карузо, долженъ стоять Преображенскій), этотъ дивный теноръ въ пятомъ актѣ «Фауста» появлялся въ черномъ колетѣ и бѣломъ трико, что, простите, давало полную иллюзію «дрянной гарнизы, надѣвшей сверхъ рубашки мундиръ, подъ низомъ ничего». Оперный теноръ Орловъ въ «Робертѣ Дьяволѣ», по сюжету ставя на карту «послѣдній ударъ» свою цѣпь, стаскиваетъ ее съ себя и бросаетъ на столъ, вмѣстѣ съ парикомъ, а онъ былъ лысъ.

О разнообразіи красокъ костюмовъ, ихъ исторической вѣрности, гармоніи цвѣтовъ, не было и рѣчи. Украшалось все это «позументами», золотой тесьмой, пошире или поуже, въ зависимости отъ положенія артиста. О произношеніи словъ не было и помину. Басъ Фюреръ — нѣмецкаго происхожденія — всю свою жизнь пѣлъ: «сапокъ тэбэ, сюда», что въ переводѣ значило: «самъ Богъ тебѣ судья». У совершенно исключительнаго артиста Бутенко (украинцамъ, многое любящимъ считать «своимъ», будетъ лестно узнать, что Бутенко былъ ихъ соотечественникомъ) можно было разобрать: «съ . . . у . . . оо . . . неи сы . . . ко . . . иде», что опять должно было значить «слышу голосъ неизвѣстный, кто идетъ?» Этотъ дивный басъ

великолѣпно пѣлъ, но слова «лаялъ», такъ его и прозвали «водолазъ».

Насколько дикція была въ пренебреженіи, ясно изъ слѣдующаго: постомъ русскіе спектакли запрещались; пріѣзжали итальянцы, но хоръ пѣлъ русскій и, конечно, по-русски. А чтобы не потрясать основъ православія, въ кулисахъ стоялъ режиссеръ и командовалъ хору: «мни слова, черти, а то еще начальство разберетъ, что по-русски поете».

Я также помню Ивана Сусанина, простеца мужика 17-го вѣка, въ красной шелковой рубашкѣ, желтыхъ сафьяновыхъ башмакахъ и голубомъ кафтанѣ съ позументами (гитаристъ въ трактирѣ!), который на слова: «лягу за Царя, за Русь», распахивалъ кафтанъ обѣими руками (изображеніе героизма).

Съ декораціями дѣло было тоже неладно. О художникахъ - декораторахъ не мечтали. Были ремесленники, и, чѣмъ глазастѣе декорація, тѣмъ лучше. О соотвѣтствіи ея съ духомъ оперы, о настроеніи, не было помину. Милый помѣщичій домъ имѣлъ дворцовую по размѣрамъ, банкирскую по безвкусицѣ залу. Одинокая келья отшельницы могла вмѣстить полкъ инокинь и походила на все, что угодно, на амбаръ, мучной лабазъ, но не на келью. Надъ домикомъ Маргариты въ нѣмецкомъ средневѣковомъ городкѣ высился исполинскій Кельнскій соборъ.

Вотъ въ этой дряни было одно жемчужное зерно: — старые декораторы изумительно знали перспективу. Они были первоклассными чертежниками. Вы могли не только изъ зрительной залы, но и стоя на сценѣ поручиться, что передъ вами восьмиугольная зала, а написана была декорація на одномъ полотнѣ и умѣло разставленная мебель и бутафорія доканчивали иллюзію. Вотъ достоинство. Бывали и другія, но рѣдко. Напримѣръ, одна сцена въ «Робертѣ Дьяволѣ» была поставлена такъ, что и теперь могла бы произвести художественное впечатлѣніе. Заброшенный монастырскій дворъ, въ родѣ итальянскихъ внутреннихъ дворовъ, съ многочисленными могилами, иныя плиты высоко — аршинъ пять-шесть надъ землей, все это художественно размѣщено. Мертвецы встаютъ со-

вершенно прямо, какъ если бы подняли статую или столбъ, и въ этомъ положенiи, не шевельнувшись, въ саванахъ спускаются на землю. Было даже страшно.

Зато, если декорацiя изображаетъ лѣсъ, пустыню, берегъ моря, то обязательно ставился камень въ формѣ кушетки, на коей, подперевъ ручкой головку, возсѣдалъ или возлежалъ герой или героиня. Безъ этого камня-кушетки ни одна опера не обходилась. И когда я въ Европѣ и въ Новомъ Свѣтѣ черезъ 35 лѣтъ вновь увидѣлъ въ оперѣ этотъ «краеугольный камень» или «камень преткновенiя» искусства — не знаю, то я уже не сердился, какъ прежде. Я вспомнилъ свою молодость. На такой же дряни и мы творили искусство.

Вотъ тогдашняя опера. Я указалъ безпристрастно на ошибки артистовъ, на ошибки насъ — публики, но не указалъ на главное... ошибки администрацiи. Объ этомъ стоило бы поговорить въ отдѣльной главѣ, ибо у артистовъ и публики, кромѣ ошибокъ было: у первыхъ — талантъ, у второй — пониманiе таланта, а у администрацiи... хочется привести слова профессора Цвѣткова: «тамъ-съ разберемъ-съ», которыя онъ говорилъ ученику, ставя ему плохой баллъ, а ученикъ протестовалъ и увѣрялъ, что «знаетъ».

Картина тогдашней оперы будетъ не полна, если я не скажу о К. Ф. Вальцѣ, главномъ машинистѣ и тогда декораторѣ. Въ 1920 году, на торжественномъ юбилеѣ русской трагической актрисы Ермоловой, создавшей театральную эпоху, Вальцъ началъ свое обращенiе къ артисткѣ такъ: «Не я одинъ пришелъ Васъ поздравить. Вмѣстѣ со мною привѣтствуютъ Васъ 63 года моей театральной службы». Вальцъ началъ при крѣпостномъ правѣ, дожилъ до коммунизма, и, глядя на его маленькую энергичную фигуру, точно наполненную ртутью, трудно было повѣрить, что лѣтами онъ старецъ, особенно, видя, какъ онъ работалъ. Слова «невозможно», «нельзя» для него не существовали. Онъ замѣнялъ ихъ понятiемъ «нужно, стало быть, будетъ». Лентовскiй хочетъ водопадъ черезъ всю сцену, — Вальцъ. Малый театръ нуждается въ поворотной сценѣ, — Вальцъ. Въ 1902 году надо, чтобы въ одной пьесѣ сцена изображала внутреннее помѣщенiе ка-

чающагося парохода — выручаетъ опять Вальцъ. Въ Художественномъ театрѣ, въ пьесѣ Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» онъ же помогаетъ сдѣлать горный обвалъ, подъ которымъ гибнутъ герои. Чуть что экстренно, а въ театрѣ всегда все экстренно, бѣгутъ къ нему и спокойны: Вальцъ выручитъ.

Въ театрѣ Вальцъ не ходилъ, онъ бѣгалъ. Въ 70 лѣтъ черезъ двѣ ступеньки, взлетая на пару сотенъ ступеней въ декораціонную залу. Его подчиненные рабочіе его обожали. Онъ былъ «нашъ Карлъ Федоровичъ» и добивался отъ нихъ чудесъ, хотя оралъ и ругался неистово. Но тутъ была у него своя техника. Засталъ я его какъ-то въ театрѣ: — кричитъ, шумитъ, скандалитъ... чего-то не сдѣлали. Съ виду онъ былъ въ бѣшенствѣ — вотъ-вотъ убьетъ; «ахъ, ты... да я тебя...» — слѣдуютъ ругательства, на которыя далъ намекъ въ одномъ шутливомъ стихотвореніи А. К. Толстой, описывая ссору двухъ извозчиковъ, какъ они «другъ друга съ крикомъ вящимъ, язвятъ въ колѣнѣ восходящемъ». Увидавъ меня, Вальцъ совершенно спокойно говоритъ: «здравствуйте, какъ здоровье?», моментально смѣняемое «подлецы химики (освѣтителей почему-то тогда звали химиками), разорву, прогоню и т. д.» и опять спокойное: «голубчикъ, послѣ спектакля ужинаемъ вмѣстѣ, пойдемъ къ Тѣстову». — «Карлъ Федоровичъ, да вы вѣдь не сердитесь?» — «А зачѣмъ? Во-первыхъ, они люди, идеальные работники, кричу я для бодрости, видите, пожаръ могъ быть. А если бы я въ театрѣ сердился, такъ я бы уже 40 лѣтъ тому назадъ въ гробу лежалъ. Сердиться въ театрѣ не надо, надо его любить». Всѣ это знали и потому стояли за Вальца грудью, до смѣшного.

Вотъ случай. Въ балетѣ «Дочь Фараона» есть сцена, гдѣ нубійскій вождь изъ лука убиваетъ льва. Левъ съ вершины скалы скатывается въ пропасть. Высота была очень большая, — аршинъ 10, и, конечно, Вальцъ паденіе обезопасилъ, и надо было только имѣть смѣлость броситься. Дѣлалъ это всегда одинъ изъ рабочихъ Петька. Добавлю, что всякій молодой рабочій начиналъ съ Петьки, Ваньки, Васьки, зарекомендовавъ себя, становился

Петромъ, Иваномъ, Василіемъ и, наконецъ, кончалъ службу «вы, Петръ Ивановичъ», и ему подавали руку.

Вотъ актъ начатъ, а Петьки нѣтъ, — запилъ. «Выручай, Васька!» — кричитъ Вальцъ. — «Слушаю-съ, Карлъ Федоровичъ», — кричитъ Васька. — «Ну, смотри». — «Будьте покойны, представимъ, какъ слѣдуетъ». Вотъ Васька въ львиной шкурѣ наверху горы, летитъ стрѣла. «Васька, падай», а Васька ни съ мѣста, оробѣлъ. Оркестръ идетъ дальше, артистъ выручаетъ и пускаетъ вторую стрѣлу. «Васька, мерзавецъ, падай, а то убью», и вотъ публика видитъ, какъ левъ передъ тѣмъ, какъ скатиться въ пропасть, — ослушаться немыслимо, — встаетъ на заднія лапы и правой передней осѣняетъ себя широкимъ крестомъ. Это было во второмъ актѣ. Въ пятомъ публика еще хохотала. Пускай такой случай «зарѣжетъ» спектакль, но онъ показателенъ. «Надо», стало быть, будетъ.

Вальцъ былъ примѣръ энергіи, бодрости, работоспособности и любви къ дѣлу. Такіе люди въ театрѣ незамѣнимы, и лица, стоящія во главѣ, знаютъ, что такіе помощники расцѣниваются на вѣсъ золота. Не будемъ забывать, что, какъ это ни странно, но такъ называемые потрясающіе эффекты въ театрѣ достигаются не сложнымъ механизмомъ, а простыми средствами. Только эти простыя средства надо «выдумать» и надо въ каждой театральной области имѣть своего «Вальца». Особенно, если такой «Вальцъ» такъ же образованъ, владѣетъ всѣми языками, путешествовалъ, милъ, пріятенъ и веселъ, какимъ былъ Вальцъ - московскій.

Къ сожалѣнію, въ то время администрація не понимала своихъ обязанностей, и къ Вальцу отношеніе было чиновничье. Какъ относились не чиновники, видно изъ того, что на его 25-лѣтнемъ юбилеѣ, въ его бенефисъ, дирижировалъ шедшимъ тогда «Демономъ» авторъ оперы, самъ Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ, очень цѣнившій и любившій Вальца. Но для тогдашней администраціи не было артистовъ, не было художниковъ, не было режиссеровъ, а были «служащіе въ театрѣ», и потому Вальцъ считался «завѣдующимъ декораціонно- машин-

ной частью Большого театра», въ которомъ, какъ уже было сказано, кромѣ оперъ, шли и балеты.

Если современному зрителю показать тогдашній балетъ, то онъ, пожалуй, разразился бы ѣдкой критикой, но былъ бы неправъ. На этотъ разъ я начну съ отрицательныхъ сторонъ, ибо «количественно» онѣ преобладаютъ. Во-первыхъ, царила догма: «въ балетѣ танцуютъ и больше ничего». Объ одухотвореніи танца или просто о приданіи ему здраваго смысла не было и рѣчи. Игра, мимика, переживанія, — не требовались. Легкомысленный вальсъ готовящейся умереть героини или героя никого не шокировалъ. Объ ансамблѣ было еще смѣшнѣе думать, чѣмъ въ оперѣ. Властная рутина была деспотомъ и трафаретъ вошелъ въ законъ.

Напримѣръ, поэтъ являлся обязательно во фракѣ, съ длинной бѣлокурой «шевелюрой», непремѣнно бѣлокурыми усами и бородкой клинышкомъ (по гриму каждый былъ нынѣ здравствующимъ русскимъ поэтомъ Бальмонтомъ). Англичанинъ показывался въ клѣтчатомъ костюмѣ, съ биноклемъ, въ тропическомъ шлемѣ (дѣйствіе на полюсѣ!) и непремѣнно съ рыжими бакенбардами. Злодѣй вращалъ глазами, любовникъ вздыхалъ и т. д.

Балетный языкъ жестовъ былъ баналенъ и примитивенъ. «Она красавица»—выражалось такъ: раскрытой рукой такъ, чтобы четыре пальца были по одну сторону лица, а большой палецъ по другую, проводилось вдоль головы сверху внизъ и затѣмъ широкимъ жестомъ раскрывались обѣ руки. Первое обозначало лицо, второй жестъ — прекрасное. «Она моя невѣста» — указывалось на «нее», затѣмъ указательнымъ пальцемъ правой руки на безымянный палецъ лѣвой, гдѣ обыкновенно носится обручальное кольцо. «Любовь» — рука къ сердцу. «Храбрость» — два шага впередъ, а «боязнь» — столько же назадъ.

Костюмовъ, какъ мы это сейчасъ понимаемъ, не было, а были такъ называемыя «пачки», т. е. коротенькія юбочки изъ тарлатана, въ каковыхъ исполнялось все — и роль дочери Египетскаго фараона, и средневѣковая Эсмеральда, и роль нищей крестьянки, ибо говорили: «иначе, чѣмъ въ пачкѣ, танцовать невозможно». Тяже-

лую борьбу вынесли потомъ художники, мудрые новаторы и просто люди со вкусомъ, прежде чѣмъ отвести «пачкѣ» ея подобающее мѣсто.

Крестьянъ въ балетѣ не полагалось, а были «пейзане», съ шоколадной конфекты.

Рука художника къ постановкѣ не прикасалась, а ставилось такъ: если въ кои-то вѣки рѣшатъ сдѣлать новую декорацію (обычно подбирались изъ оперныхъ), она заказывалась ремесленнику-декоратору и непремѣнно «поглазастѣе». А съ костюмами было еще проще — главной исполнительницѣ — «пачка» съ позументами, слѣдующимъ по градаціи побѣднѣе, а кордебалету—столько-то голубыхъ, розовыхъ или зеленыхъ пачекъ. Мужскіе костюмы выбирались по книжкамъ.

Такъ обстояло дѣло съ внѣшней стороной. Съ внутренней было еще хуже. Всякій бы разсмѣялся тогда, если бы ему сказали азбуку, что музыка — органическая часть балета, что она должна быть соотвѣтственна съ балетомъ, съ его содержаніемъ. Тогда разсуждали проще, а именно «можно подъ эту музыку танцовать, т. е. дѣлать «па», чего же еще?»

Какую борьбу должна была вынести подлинная музыка прежде, чѣмъ войти въ балетъ, видно хотя бы изъ слѣдующаго. Знаменитый въ свое время, умершій 106 лѣтъ отроду въ началѣ 20-го вѣка балетмейстеръ Петипа (заслуги его огромны), чуть не 70 лѣтъ стоявшій во главѣ Петербургскаго мірового балета, отказался ставить «Спящую красавицу» Чайковскаго, заявивъ Всеволожскому, что нельзя танцовать подъ эту музыку, что у него фантазія не работаетъ и что «Спящая красавица» не балетъ, а симфонія. Богъ вѣсть, какая судьба постигла бы названный балетъ, если бы Чайковскій не имѣлъ сильную протекцію въ лицѣ Александра III, сказавшаго директору театровъ Всеволожскому, поддерживавшему энергично Петипа: «Передайте этому почтенному артисту, чтобы онъ ставилъ этотъ балетъ». На утро, получасомъ раньше обыкновеннаго, началась первая репетиція произведенія Чайковскаго.

Протестовалъ тотъ самый Петипа, кому русскій балетъ обязанъ міровымъ успѣхомъ, тотъ самый Петипа, ко-

торый съ гордостью говорилъ, что онъ училъ танцамъ пять поколѣній пажей, начиная съ прапрадѣдовъ и кончая праправнуками. Едва ли протестъ объясняется его преклоннымъ возрастомъ, ибо много лѣтъ спустя онъ еще былъ бодръ и свѣжъ, не пропускалъ ни одного спектакля и, какъ юноша, горѣлъ на репетиціяхъ.

Итакъ, постановки были слабы и нехудожественны. Подходящая музыка считалась ненужной, ансамбля не было, рутина и трафаретъ засѣли крѣпко. Гдѣ тутъ хорошее? Сейчасъ.

Во-первыхъ, были крупнѣйшіе отдѣльные таланты, и, какъ это ни странно, не только танцовщики и танцовщицы, но и мимисты. Изъ женщинъ, къ числу послѣднихъ, надо отнести скончавшуюся въ 1920 году Л. М. Гейтенъ. Прекрасная танцовщица, она сочетала въ себѣ и рѣдкій драматическій талантъ. Играя, напримѣръ, въ балетѣ «Корсаръ» роль Медоры, гдѣ у героини есть сцена, въ которой она сообщаетъ, какъ и кто ее предательски похитилъ, Гейтенъ достигала полной художественной правды. Даже дѣтямъ былъ ясенъ ея безсловесный разсказъ, а ребенка «представленіемъ» не надуешь, ему подавай настоящее.

Достаточно сказать, что ради нея была поставлена опера Обера «Нѣмая изъ Портичи», могущая идти, какъ слѣдуетъ, только тогда, когда среди поющихъ есть «нѣмая». Я, къ сожалѣнію, не видѣлъ Гейтенъ въ этой роли, но по другимъ видѣннымъ мною ролямъ вправѣ судить, что и эта роль, вѣроятно, была блестяща, что всѣ очевидцы и подтверждали. Она одна тогда несла на себѣ весь балетный репертуаръ и кромѣ того выступала въ оперѣ. Тогда на весь балетъ полагалась одна главная исполнительница, а къ началу 90-хъ годовъ число балеринъ увеличилось.

Я, кстати, дамъ объясненіе слову «балерина». Публика этимъ терминомъ называетъ чуть не всякую танцовщицу, а до 1917 года «балерина» была званіемъ, коимъ артистка награждалась за свои заслуги. Можно было танцовать всѣ первыя роли и не быть балериной. И балетная табель о рангахъ до 1917 года, считая снизу, была такова: кордебалетная танцовщица, корифейка второго

разряда (то, что зовется «солистка») и, наконецъ, танцовщица перваго разряда. Гейтенъ такъ и ушла со сцены въ 1892 году, не «удостоившись». Начальство ея не любило. Нелюбовь этимъ не ограничивалась: къ Гейтенъ былъ примѣненъ законъ, по которому всякая танцовщица имѣла право считать свою службу для пенсіи съ 17-лѣтняго возраста, хотя бы поступила въ театръ и позже. Казалось бы, чего лучше. Но существовалъ и другой законъ, ограничивавшій срокъ службы въ балетѣ 20 годами. Придрались къ первому закону и, когда Гейтенъ исполнилось 37 лѣтъ, ей дали полную пенсію и уволили, — артистку, еще полную силы и огня.

Она стала выступать на частной сценѣ, сохранивъ Москвѣ прекрасное воспоминаніе о «прима-балеринѣ Гейтенъ», — иначе Москва ея не звала. И вотъ, такая артистка, по окончаніи службы, не только не принимается въ художественный совѣтъ при балетѣ (слова такого тогда не знали), но и не приглашается преподавательницей въ балетное училище. Ее выгнали, и сейчасъ увидимъ, что потеряли.

Какъ-то, много лѣтъ спустя, я разговорился съ нею по поводу того, что танцовщицы настоящаго (тогдашняго) времени часто жалуются на усталость, повреждаютъ себѣ ноги и, я выразился спортивнымъ терминомъ, «не выдерживаютъ тренировки». — «А это — отъ невѣрной работы. Какъ же я весь репертуаръ несла, а вотъ въ 55 лѣтъ ноги не тронуты? У нынѣшнихъ нога-то отъ колѣна къ низу работаетъ, а бедро бездѣйствуетъ», — сказала Гейтенъ. Я далеко не знатокъ балета и привожу этотъ фактъ, какъ могущій быть интереснымъ для спеціалиста, а главное, потому, что, если не ошибаюсь, Гейтенъ оставила свои записки объ элементарной балетной техникѣ.

Во время нашей бесѣды артистка назвала мнѣ по именамъ нѣсколько молодыхъ танцовщицъ, предсказавъ, что невѣрная работа отзовется на ихъ ногахъ, что и исполнилось. Почти 30 лѣтъ Гейтенъ была оторвана отъ своего дѣла. Въ 1919 году она вновь была привлечена къ работѣ въ качествѣ эксперта балетнаго искусства. Но было поздно, черезъ нѣсколько мѣсяцевъ пришла смерть. Послѣднимъ бракомъ, продолжавшимся около 30 лѣтъ, она

была замужемъ за братомъ народнаго комиссара Луначарскаго — ярымъ монархистомъ по убѣжденіямъ.

Казалось бы, что уходъ Гейтенъ въ 1892 году подорветъ балетъ, но «Микола Милостивый», такъ много помогавшій прежде Россіи, занялся и балетомъ: въ годъ ухода Гейтенъ яркой звѣздой, вспыхнула, именно вспыхнула Л. А. Рославлева, тогда 18-лѣтняя дѣвушка, въ которой соединялись гармонично блескъ и грація, женственность и мощь. Болѣе точнаго опредѣленія, чѣмъ «классическая танцовщица», не найти. При рѣдкой музыкальности и миловидной внѣшности, она обладала прелестной фигурой, средняго роста. Мимическаго таланта у нея не было.

Ея короткая, 10-лѣтняя карьера, позволила ей всетаки познакомить съ собой Европу, гдѣ успѣхъ ея былъ выдающимся. Увы, Рославлева скончалась въ возрастѣ около 30 лѣтъ, не выдержавъ сдѣланной ей въ Швейцаріи въ 1903 году операціи и оставивъ вдовцомъ своего мужа, П. М. Садовскаго, актера Малаго театра, сына даровитѣйшаго М. П. и внука знаменитаго П. М. Садовскаго. Какъ слабое утѣшеніе, могу прибавить, что Рославлева скончалась «балериной». Это званіе ей на первой же репетиціи предсказалъ въ 1892 году ея старшій товарищъ, главный режиссеръ балета В. О. Гельцеръ (отецъ балерины Гельцеръ) — артистъ настолько выдающійся, что надо разсказать и о немъ.

Прекрасный характерный танцовщикъ, онъ былъ выдающимся мимомъ. Только онъ въ роли Нубійскаго Царя въ «Дочери Фараона» могъ, и то едва-едва, успокоить гомерическій хохотъ публики, когда въ этомъ балетѣ «Васька» въ львиной шкурѣ осѣнилъ себя православнымъ крестомъ. Гельцеръ могъ заставить смотрѣть пустяшный балетъ «Два вора», гдѣ изображалъ плута крупнаго полета съ манерами герцога. Онъ такъ тонко это дѣлалъ, что вы съ почтеніемъ относились къ этому вельможѣ и улыбались, когда сей сановникъ съ неумолимымъ юморомъ вытаскивалъ у подобострастнаго собесѣдника кошелекъ и портсигаръ.

Въ другомъ маленькомъ балетѣ, «Привалъ кавалеріи», Гельцеръ игралъ роль командира полка, старѣюща-

го Донъ-Жуана и лихого танцора. Но теперь у героя подагра, школа осталась, а ноги отказываются. Уморительно было смотрѣть на него, когда было ясно, что пожилой человѣкъ, «съ сѣдиной въ волосахъ и бѣсомъ въ ребрѣ», всячески скрываетъ старческія немощи и, великолѣпно танцуя, желаетъ казаться всегда молодымъ, но это не всегда ему удается.

Уморительно было, когда онъ, въ роли старухи-матери въ «Тщетной предосторожности», запираетъ дочь въ чуланъ, гдѣ спрятанъ любовникъ дочери, и приходитъ въ отчаяніе, что надо дать согласіе на бракъ, разъ обнаружена его собственная ошибка. Видѣвшіе въ первый разъ Гельцера въ этой роли, всегда увѣряли, что въ афишѣ опечатка и что тамъ вмѣсто «г-жа Гельцеръ», стоитъ «г-нъ Гельцеръ», — такъ умѣлъ артистъ перевоплощаться.

По внѣшности онъ былъ очень красивъ, мужественъ, у него было лицо стараго римлянина, но, какъ у танцовщицы Гейтенъ коренной ролью считалась опера «Нѣмая изъ Портичи», такъ и вѣнецъ Гельцеровскихъ достиженій былъ тоже въ оперѣ, въ роли нѣмого малайца въ «Пѣсни торжествующей любви» А. Симона, по Тургеневскому сюжету.

Согласно Тургеневу, Гельцеръ давалъ здѣсь нездѣшняго человѣка, коему вѣдомы скрытыя отъ другихъ великія тайны,—экзотичнаго, жуткаго и обаятельнаго, смотря по обстоятельствамъ — беззавѣтно преданнаго или беспощаднаго мудреца съ Востока живущаго своей недоступной европейцу жизнью.

Я упомяну напослѣдокъ роль хана въ «Конькѣ-Горбункѣ», роль, бывшую живой иллюстраціей къ вѣчной Ершовской поэтической сказкѣ, кстати сказать, переводимой сейчасъ на европейскіе языки. Я не видѣлъ, но говорятъ, что въ этомъ же балетѣ въ молодости Гельцеръ былъ особенно хорошъ въ роли Иванушки-дурачка.

Кромѣ Гейтенъ и Гельцеръ, были и другіе таланты, менѣе крупные: — изумительный характерный танцоръ Домашевъ и первый танцоръ Хлюстинъ, занявшій потомъ мѣсто балетмейстера Парижской оперы, и др. Всѣ они,

конечно, были дѣтьми своего вѣка, съ его качествами и недостатками.

Недостаткомъ тогдашняго «театральнаго вѣдомства» была примитивность: качествомъ — крупные индивидуальные таланты, но разрозненные, необъединенные въ ансамбль, неоцѣненнные правительственнымъ органомъ, на обязанности котораго было объ этомъ заботиться.

Однако, не единичные, пускай даже многочисленные, какъ въ Петербургѣ, отдѣльные таланты создали основаніе для процвѣтанія впослѣдствіи балета. Дѣйствительно цѣнный, незыблемый, краеугольный камень была «школа», понимаемая въ широкомъ и лучшемъ смыслѣ этого слова. Школа эта была при Истоминой, воспѣтой въ тридцатыхъ годахъ прошлаго вѣка Пушкинымъ, и сохранилась до сего дня. Пускай не въ Россіи, неважно гдѣ, важно — что и какъ.

Странно и отрадно, что балетъ, гдѣ царила такая смѣхотворная рутина, какъ вышеописанный «англичанинъ», «поэтъ», балетный «языкъ», балетъ, гдѣ великій балетмейстеръ бракуетъ Чайковскаго, балетъ этотъ сумѣлъ сохранить традицію танца, т. е. жизнь духа танца.

Сколько разъ мнѣ случалось видѣть на репетиціяхъ и слышать въ устной бесѣдѣ о «завѣтахъ» стараго, стариннаго балетнаго поколѣнія. Это никогда не было «обезьяничаньемъ», слѣпымъ подражаніемъ. Это было соблюденіемъ незыблемыхъ основъ танца. Даже новаторы, особенно талантливые, никогда не возражали противъ этихъ основъ. Они внесли въ нихъ крупныя и цѣнныя дополненія по существу и стремились и стремятся развить и усовершенствовать форму. Форма тогда подлежала критикѣ и даже насмѣшкѣ. Сущность была такова, что, благодаря ей, русскій балетъ извѣстенъ на весь міръ.

Я взялъ это понятіе въ широкомъ смыслѣ, я съужу его. Давайте, взглянемъ, какъ эта «школа» культивировалась. Мѣсто было — Императорскія Театральныя училища въ Москвѣ и Петербургѣ, — главный питомникъ — Петербургскій балетъ, слѣдующій — Московскій. Частныхъ школъ тогда не было и, возможно, что именно это и сохранило балетъ, ибо, конечно, никакая частная школа не могла дать того, что давало Императорское училище.

Начать съ того, что каждый принятый имѣлъ гарантію попасть на службу, если не случалось чего-нибудь особеннаго: — физическаго недомоганія, потери спеціальной трудоспособности или черезчуръ скандальнаго поведенія во время пребыванія въ балетномъ училищѣ.

Туда принимались дѣти не старше 11 и не моложе 9 лѣтъ. Курсъ былъ 8-лѣтній, занятія танцами 2 часа въ день для начинающихъ и 3 часа въ день для старшихъ воспитанниковъ. Воспитанницы принимались непремѣнно живущими, по праздникамъ онѣ отпускались домой. Общеобразовательная программа равнялась приблизительно гимназической, конечно, безъ древнихъ языковъ.

Въ описываемый періодъ воспитанники содержались хорошо, и даже очень. Строгости бывали большія, возбуждавшія улыбку. Такъ, напримѣръ, воспитанницы, не только дѣти, но и старшаго возраста, сопровождались въ театръ для участія въ спектакляхъ классной дамой или надзирателемъ, причемъ никто изъ воспитанниковъ во время спектакля не имѣлъ права бесѣдовать съ артистами и ни съ кѣмъ другимъ.

Добродушно посмѣивались надъ многомѣстными каретами-рыдванами, возившими еще въ пятидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка Щепкина, громыхавшими по мостовой и биткомъ набитыми. «Танцовщицъ въ балетъ везутъ». Этотъ институтъ казенныхъ каретъ существовалъ для всѣхъ безъ исключенія артистовъ казенныхъ театровъ, и уничтоженіе его въ 1907 году никого не обрадовало.

Правила были таковы. Первый артистъ имѣлъ право захватить съ собою прислугу, причемъ болѣе 4 мѣстъ въ каретѣ не могло быть занято. Вторые артисты прислуги брать не могли и возились по-четверо. Прочіе — по шесть человѣкъ, а въ рѣдкихъ случаяхъ — какъ сельди въ бочкѣ, и проходящіе остряки кричали кучеру: — «почемъ съ пуда берешь?»

Кареты были для получающихъ небольшой окладъ матеріальной помощью, ибо иногда въ день дѣлалось четыре конца на спектакль и репетицію. Кареты были защитой отъ дождя, холода, а, слѣдовательно, простуды, сближая во время совмѣстныхъ поѣздокъ артистовъ.

На почвѣ этихъ каретъ со мной произошелъ курьезный случай. На обѣдѣ въ Парижѣ, у герцога Монтебелло, бывшаго потомъ посломъ въ Петроградѣ, я разсказалъ моему сосѣду - французу, что у насъ, въ Москвѣ, воспитанницъ балетной школы въ каретахъ возятъ; да еще въ сопровожденiи классной дамы. Мой собесѣдникъ вдругъ сталъ оффицiально холоденъ, а на утро меня притянули къ отвѣту. Другой французъ, отъ имени слушавшаго разсказъ, попросилъ объясненiя, на какомъ основанiи я позволилъ себѣ глумиться, выдавая за правду подобныя сказки. Претензiи галльскаго шантеклера понятны и извинительны. Я видѣлъ закулисную сторону парижской французской оперы, «академiи французской музыки». Дѣйствительно, даже у лысаго дыбомъ станутъ волосы.

Строгости въ балетной школѣ подобнымъ не ограничивались. Къ счастью, особенно тщательно совершался прiемъ. Даже тогда была экспертная комиссiя изъ артистовъ, строжайшiй медицинскiй осмотръ и первый годъ считался испытательнымъ, послѣ него вновь провѣрка, и тогда судьба воспитанника рѣшалась окончательно.

Преподаванiе танцевъ велось систематически и серьезно, общеобразовательные предметы не были въ пренебреженiи. Главное, что давало восьмилѣтнее обученiе, это надлежащая атмосфера, атмосфера любви къ дѣлу, честнаго къ нему отношенiя.

Всякая техника искусства требуетъ непрерывной, каждодневной работы всю жизнь, балетное особенно. Такъ и было. Вы утромъ въ театрѣ могли видѣть «работающей», вмѣстѣ съ 40-лѣтнимъ престарѣлымъ артистомъ, юную балетную звѣздочку. Балетные артисты, въ любви и преданности своему дѣлу, могутъ служить всѣмъ примѣромъ. Я не спецiалистъ по балету, но полагаю, что, кромѣ «школы», сыграла огромную роль въ исторiи балета и «атмосфера».

Балетные артисты того времени бывали иногда высоко - талантливы, но всѣ безъ исключенiя были вѣликолѣпно подготовлены. Всякiй ли артистъ другой спецiальности смѣетъ это про себя сказать? Въ жизни, какъ и на сценѣ, балетные артисты бывали въ тѣ времена наив-

ны, непосредственны и, за рѣдкими исключеніями, безкорыстны.

Наивность сказывалась, напримѣръ, въ томъ, что передъ труднымъ номеромъ на спектаклѣ артистъ обязательно перекрестится или, если ему науки не дались и онъ написалъ вчера оффиціальное заявленіе, что у него въ ногѣ «повреждено жило», то сегодня вы можете увидать его съ философской книжкой, которую онъ едва ли понимаетъ, но которою стремится дополнить образованіе.

Безкорыстіе сказывалось въ нравахъ. Свободная любовь существовала, но въ формѣ гражданскаго брака, заканчивавшагося иногда формальнымъ, причемъ опять-таки соображенія матеріальныя почти никогда не играли роли. Такихъ трогательныхъ примѣровъ я могъ бы назвать много.

Я не запомню также случая. чтобы балетный артистъ или артистка, уже знаменитая, когда-нибудь стѣснялись своего происхожденія. Я самъ видѣлъ, и не разъ, какъ юная танцовщица съ блестящимъ будущимъ и настоящимъ на сценѣ, въ «пачкѣ», подлетала къ своему папашѣ, капельдинеру въ ливреѣ, и почтительно цѣловала у «папаши» руку, а папаша угощалъ дочку вынутымъ изъ кармана «яблочкомъ-съ».

Потомъ, въ годы испытаній, я часто слышалъ на чужбинѣ отъ балетныхъ артистовъ, оторванныхъ отъ родины, глубокую тоску по «нашему училищу, нашему театру».

Любовь къ дѣлу, работа, школа, атмосфера, таланты — вотъ плюсы. О минусахъ я уже разсказалъ. На этомъ я кончу о московскомъ балетѣ, указавъ только, что я отнюдь не покушался на исторію московскаго балета, а лишь привелъ о немъ нѣсколько фактовъ, слѣдуя программѣ указать, какія «прохладныя и иныя дѣйства» любила Москва того времени.

Жизнь шла своимъ чередомъ, требовались новыя формы, старыя стали негодны. Балетные шаги впередъ были сдѣланы изъ Петербурга. Оперные — цѣликомъ дѣло Москвы.

Глава III.

Савва — Богатырь.

Шестидесятые годы 19-го вѣка. Живы еще современники Пушкина, Гоголя и Грибоѣдова... Левъ Толстой, Тургеневъ и Островскій, — у зенита своей славы. Пророчества Достоевскаго вотъ-вотъ зазвенятъ. Въ колыбели— Антонъ Чеховъ. Крестьяне только что освобождены. Всюду расцвѣтъ: — судъ, одинъ изъ лучшихъ въ мірѣ, университетъ, выпускающій Ключевскихъ и Захарьиныхъ, въ музыкѣ Рубинштейны, въ театрѣ великіе таланты.

Крѣпнетъ и развивается новое сословіе въ Россіи — купцы. Среди нихъ впослѣдствіи появляются такіе меценаты, какъ Третьяковъ съ его картинной галлереей, покровители театра, великіе новаторы, какъ бывшій тогда въ пеленкахъ Станиславскій. Всѣ они внуки крестьянъ, начавшихъ кто съ мелочной торговли, кто съ доморощеннаго прядильнаго станка, какъ Морозовы. Дѣды и отцы работали въ потѣ лица. Внуки... Вотъ объ одномъ изъ нихъ и будетъ здѣсь разсказъ.

Въ упомянутое время жилъ въ Москвѣ молодой человѣкъ, получившій отличное образованіе и тяготѣвшій къ искусству. У него самого былъ прекрасный голосъ, басъ, онъ учился пѣть въ Италіи и, вернувшись, заявилъ потомъ своему отцу, что рѣшилъ идти на сцену. Энергично, хотя и дружески, отецъ воспрепятствовалъ этому. Онъ указалъ сыну другія обязанности и другія возможности, болѣе важныя, но не исключавшія и области искусства. Молодой человѣкъ подчинился. Звали его Савва Ивановичъ Мамонтовъ.

Восьмидесятые годы. Энтузіазмъ 60-хъ годовъ изсякъ. Русская интеллигенція окрестила этотъ періодъ «сумерками». Пусть исторія разберетъ, были это, дѣйствитель-

но, сумерки, или просто упадокъ воли въ тѣхъ, кто на эти сумерки ссылался. Однако, какъ разъ въ это время въ бывшемъ энтузіастѣ искусства С. И. Мамонтовѣ, теперь желѣзнодорожномъ королѣ и коммерсантѣ государственнаго размаха, съ новой энергіей, но уже мужественной и мудрой, вспыхнула былая привязанность къ сценѣ. Только стремленіе къ *личному* успѣху, такое понятное въ молодости, уступило мѣсто *служенію* искусству.

Между тѣмъ искусство давно ждало своего паладина, своего богатыря. Въ какихъ цѣпяхъ было хотя бы оперное искусство, разсказано въ предыдущей главѣ.

Въ 1887 году проваливается въ Москвѣ «Борисъ Годуновъ» Мусоргскаго. А за два года до этого, 10 января 1885 года, въ Камерномъ переулкѣ, тамъ, гдѣ теперь Художественный Театръ, «Савва Иванычъ», — такъ попросту звала его Москва, — открываетъ впервые въ Россіи частную оперу и объявляетъ первымъ спектаклемъ для открытія «Русалку» Даргомыжскаго. Какъ ставилась игра въ образцовомъ театрѣ, мною уже разсказано. На открытіи «Частной Оперы», — такъ назвалъ Мамонтовъ свое начинаніе, — я не былъ. Идеально воскресилъ эту постановку нашъ знаменитый художникъ В. М. Васнецовъ, когда на восьмомъ десяткѣ своей жизни, на гражданской панихидѣ по С. И. Мамонтовѣ, въ 1919 году, въ Художественномъ Театрѣ въ Москвѣ, выступилъ о немъ съ публичной рѣчью. На этой панихидѣ я впервые лично познакомился съ Васнецовымъ и увидѣлъ вблизи его высокую фигуру съ длинной, узкой, сѣдой бородой. Если бы не веселое лукавство, огромная жизнерадостность и добродушная хитрость, выразившаяся, напримѣръ, въ словахъ: «Я что? Я маляръ и только», то Васнецовъ могъ бы легко сойти за ожившій старинный образъ.

— «Давно ужъ Савва Ивановичъ», — говорилъ онъ въ своей рѣчи, — «добирался до оперы. Не нравились ему тамъ декораціи съ шоколадныхъ конфетъ, костюмы, какъ изъ паноптикума... И поютъ не такъ. Все не нравилось. И вотъ, принялись мы съ нимъ за работу. Первый актъ сдѣлали, чтобы на мельницу заправскую было похоже. Толпу стали дѣлать не «пейзанскую», въ шелкахъ и бархатахъ, да съ розовыми щечками, а мужи-

ковъ, бабъ и дѣвокъ, какъ имъ быть полагается. Мельника мукой напачкали. Во второмъ актѣ, на свадебномъ пиру, князя въ бармахъ выпустили. Потому что князь удѣльный. А какъ дошло до того, чтобы мельника безумнымъ выпустить, стали мы нашего милаго Бедлевича тормошить и все на немъ рвать и по полу его волочить. Разорвали кафтанъ, рубаху и иное что... Ну, совсѣмъ «воронъ», а не «мельникъ», какъ по Пушкину полагается... А какъ съ внѣшнимъ справились, сталъ Савва Ивановичъ требовать, чтобы въ самой игрѣ трагедію показали... Чтобы, хоть и пѣли, а жили. И что же? Удалось! Слава Богу. А Савва Ивановичъ во все самъ входилъ. Работалъ, не покладая рукъ, и все такъ весело. Всегда такъ умѣлъ людей разгорячить, взволновать.» Такъ разсказывалъ Васнецовъ.

Однако, по началу Москва отнеслась къ попыткамъ «Частной Оперы» недовѣрчиво. Голосъ огромнаго большинства былъ таковъ: — «Купецъ блажитъ. Милліоновъ много». Живы еще были въ памяти москвичей Тантіевская свинья, Хлудовскіе тигры и срубленная въ Стрѣльнѣ пальма. Скажу еще, что Мейнингенцы появились только годъ спустя (1886), а Станиславскому было тогда всего 21 годъ. Словомъ, Москва твердила свое и матеріальнаго успѣха «Частная Опера» не имѣла, хотя въ ея составѣ были такія первоклассныя силы, какъ, наприм., Н. В. Салина (орловская помѣщица Юрасовская), впослѣдствіи перешедшая на Императорскую сцену и покинувшая ее со званіемъ «заслуженной артистки Императорскихъ Театровъ».

Между тѣмъ, въ Императорской оперѣ пока еще побѣдоносно шествуетъ торжествующая рутина, рядомъ съ великолѣпнымъ оркестромъ и выдающимся по голосамъ составомъ исполнителей. Да и само зданіе, — особенно чудная зрительная зала, — казенной оперы импонировала немало. У Мамонтова оркестръ былъ средній, пѣвцы начинающіе (правда, хорошіе), скромное помѣщеніе театра и, какъ это ни кажется парадоксальнымъ, *вѣрность* художественной новизны. Странное дѣло!... Если взять исторію искусства, то всегда новое, *вѣрное*, — Вагнеръ въ музыкѣ, импрессіонизмъ въ живописи, соотвѣт-

ствіе танца съ сюжетомъ и музыкой, въ области драмы пьесы Островскаго («провонялъ сцену полушубкомъ», — говорили про него), — все это встрѣчало жестокій антагонизмъ. Наоборотъ, всякое движеніе, бившее на рекламу, безъ художественной почвы, всякая нарочитость, — все это принимается людьми сочувственно, ибо чѣмъ иначе объяснить успѣхъ футуризма, кубизма, всякаго театра, держащагося принципа «какъ бы почуднѣе».

Вотъ, напримѣръ, мамонтовская «Русалка» была поставлена *вѣрно* и одновременно художественно. И всетаки этого не поняли. А когда, уже много лѣтъ спустя, въ частной оперѣ Москвы поставили «Жизнь за Царя», и Сусанинъ выѣзжалъ на сцену на телѣгѣ, тогда заговорили: — «вотъ это хорошо, вотъ это ново!» Между тѣмъ, этотъ выѣздъ въ телѣгѣ былъ, во-первыхъ, просто лишній, а, во-вторыхъ (вспомнимъ V актъ пьесы или, еще лучше, исторію!). Дѣло было еще зимой и, значитъ, снѣгъ еще не стаялъ.

Отзывы на Мамонтовское начинаніе были, за рѣдчайшими исключеніями, — «купецъ блажитъ». Какъ я уже сказалъ выше, про дѣла прошлаго, — про Хлудовскихъ тигровъ, про свинью клоуна Танти и про Стрѣльненскую пальму помнили, а про уже существующую Третьяковскую галлерею забыли. Да и вообще навѣсить ярлыкъ «купецъ блажитъ» было много легче, чѣмъ вдуматься, понять, оцѣнить и полюбить.

Мамонтовъ былъ все же не настолько богатъ, чтобы безъ конца швырять сотни тысячъ, а, главное, непониманіе, эта трагедія каждаго таланта, временно ослабила его энергію. Первая частная опера, просуществовавъ два или три сезона, прекратила свое существованіе, пока не оказавъ, какъ-будто, никакого вліянія на оперное дѣло.

Однако, крѣпко и беззавѣтно любилъ искусство «блажной купецъ», и не одну только музыку. Мамонтовъ, бывшій всегда тонкимъ знатокомъ живописи, началъ выдвигать молодыхъ художниковъ. Это было время торжества «передвижниковъ». О нихъ я не берусь много судить, — это не моя спеціальность и, вообще, ихъ сейчасъ судятъ, быть можетъ, слишкомъ строго, — но свое личное мнѣніе я выскажу. Ни тогда, ни сейчасъ, художест-

веннаго наслажденія «передвижники» мнѣ не давали, кромѣ, конечно, Сурикова и мощнаго таланта Рѣпина, — таланта, про который можно бы правильно сказать, что дарованіе Рѣпина — скорѣе *этическое* чѣмъ *эстетическаго* порядка.

И вотъ, молодые, никѣмъ не признанные, не смѣющіе даже думать о своей выставкѣ живописцы находятъ покровительство не только матеріальное, но и моральное въ лицѣ Мамонтова. Ставшіе потомъ знаменитостями Коровинъ, Головинъ, Сѣровъ, Нестеровъ, а главное, Врубель, и съ нимъ цѣлая плеяда другихъ — все это «птенцы гнѣзда Мамонтова».

Врубель, напримѣръ, этотъ выдающійся талантъ, былъ встрѣченъ градомъ насмѣшекъ и враждой. Въ годъ коронаціи Императора Николая II, въ 1896 году, въ Нижнемъ Новгородѣ была Всероссійская выставка, и на ней былъ павильонъ живописи. Г. г. комиссары выставки (знатоки и спеціалисты живописи) отказались допустить туда хотя бы одно полотно Врубеля, ибо онъ «бездарный декадентъ». Тогда Мамонтовъ на свой счетъ выстроилъ Врубелю отдѣльный павильонъ и сдѣлалъ все, чтобы доказать, что такое Врубель.

— Въ вечеръ того дня, что забраковали Врубеля», — разсказывалъ о Мамонтовѣ на той же гражданской панихидѣ въ 1919 году К. С. Станиславскій, — «я зашелъ къ Саввѣ Ивановичу въ гостиницу. Было поздно и Савва Ивановичъ лежалъ въ постели. Возмущенный, съ горящими огромными глазами, съ всклокоченными волосами и въ полу-растегнутой бѣлой рубашкѣ, онъ самъ просился на полотно. Долго и вдохновенно объяснялъ онъ мнѣ о будущности русской живописи, о роли, какую она сыграетъ въ театрѣ, о томъ, что она нѣкогда будетъ извѣстна всему міру, и о томъ, какъ горько, что столько силъ уходитъ на борьбу съ невѣжествомъ и тупостью».

Фактъ тотъ, что цѣлая плеяда русскихъ художниковъ таки пробилась въ жизнь и что новые первые шаги робкихъ, голодныхъ и непризнанныхъ дебютантовъ превратились въ тріумфальное шествіе. Если новое направленіе стало незыблемо, это заслуга Мамонтова, и настолько несомнѣнная, что терминъ «купеческая блажь» даже

враги его скоро замѣнили словомъ «купеческая потѣха».

— «Часто», — разсказывалъ К. С. Станиславскій, — «ѣздили мы съ Саввой Ивановичемъ на дачу, въ одномъ купэ вагона, по Ярославской дорогѣ, на которой Савва Ивановичъ былъ предсѣдателемъ правленія. Вотъ, съ дѣловымъ видомъ, съ огромнымъ портфелемъ, наполненнымъ дѣловыми бумагами, проходитъ онъ по платформѣ. Усядется, но, лишь тронется поѣздъ, лицо его засіяетъ и онъ скажетъ: — «Вотъ, смотри, Врубель заходилъ и набросалъ... А я спряталъ.» И начнетъ бесѣду объ искусствѣ, извлекая произведенія этого искусства даже изъ своихъ дѣловыхъ бумагъ».

Однимъ изъ отличительныхъ свойствъ Саввы Мамонтова было умѣніе вдохновлять, умѣніе зажигать.

Мѣтко о немъ сказалъ все на той же гражданской панихидѣ Васнецовъ: — «Подойдетъ, бывало, Савва Ивановичъ, глянетъ своимъ орлинымъ глазомъ и похвалитъ, — церковь я у него въ имѣніи тогда расписывалъ, — такъ и усталости нѣтъ. Онъ и самъ работалъ, и другихъ умѣлъ заставить работать весело и свѣтло». Говоря эти слова, казалось, самъ Васнецовъ помолодѣлъ на нѣсколько лѣтъ отъ воспоминанія.

Однако, среди борьбы за раскрѣпощеніе живописи, не забывалъ Савва Ивановичъ и музыки. Какъ постоянное предпріятіе, его «Частная Опера» временно закрылась. Но, чуя близкую эволюцію опернаго дѣла, сознавая, что старая рутина сгнила и что съ нею пора покончить, Мамонтовъ въ то же время сознавалъ и то, что въ старой оперѣ было все же нѣчто великое и цѣнное, и что это великое и цѣнное на исходѣ своего существованія. Рѣчь идетъ о пѣніи, о мастерствѣ пѣнія, и вотъ образчики послѣднихъ могиканъ этого искусства и сталъ показывать Москвѣ Мамонтовъ.

Съ 1881 года, съ воцаренія Александра III, до того бывшая въ загонѣ и презрѣніи русская опера начала развиваться, а царившую до того итальянскую оперу (она шла обычно въ теченіе Великаго Поста) прекратили совершенно. Тогда за это дѣло взялся Мамонтовъ. Какъ онъ велъ это дѣло, могу доказать примѣромъ.

Лѣтъ черезъ сорокъ послѣ Мамонтовской Итальян-

ской оперы, судьба въ 1924 году перебросила меня въ Нью-Іоркъ, гдѣ мои состоятельные американскіе знакомые часто приглашали меня послушать оперу въ знаменитый театръ «Метрополитэнъ Опера». Однажды одни мои знакомые, изъ класса американскихъ милліардеровъ, милые люди, любящіе и понимающіе музыку, пригласили меня обѣдать. Являюсь, знакомлюсь съ гостями, которыхъ я еще не зналъ, и въ числѣ прочихъ съ однимъ господиномъ, который въ бесѣдѣ сказалъ мнѣ, что онъ артистъ «Метрополитэнъ Оперы».

Когда я упомянулъ въ отвѣтъ, что я еще юношей-гимназистомъ слыхалъ въ Москвѣ артиста съ такой же фамиліей, пѣвшаго у Мамонтова, мой собесѣдникъ такъ и просіялъ. — «Да вѣдь тотъ Скотти, о комъ вы говорите, это я самъ».

И пошло, и пошло. Панегирики Мамонтову, Россіи, русской публикѣ, русской любви къ искусству... И опять, какъ тогда съ Васнецовымъ на гражданской панихидѣ, передо мной былъ не пожилой человѣкъ (будемъ щадить годы артиста), а юноша-энтузіастъ, захватившій гостей разсказомъ о томъ, что такое русскій театръ и что за фигура тамъ былъ Савва Мамонтовъ. Дошло до того, что среди обѣда артистъ пѣлъ изъ «Демона», котораго гости не знали, и всѣ снова и снова просили пѣвца продолжать пѣть и разсказывать...

(Глава о Саввѣ Мамонтовѣ осталась незаконченной авторомъ. Осталась не написанной и глава о другомъ «богатырѣ» русской сцены, Ф. Шаляпинѣ).

Глава IV.

Скоморошій приказъ.

(Дирекція Императорскихъ Театровъ).

Я перехожу къ главному разсказу, о Маломъ театрѣ.

Драма — моя спеціальность, ей я посвятилъ мою жизнь. Два слова о себѣ. Любовь къ драматическому искусству была привита мнѣ моей теткой, видѣвшей Рашель, Ристори и Мочалова. Мнѣ, десятилѣтнему ребенку, приспособляясь къ дѣтскому уму, она въ доступной формѣ разсказывала содержаніе пьесъ Шекспира, Шиллера, Пушкина, греческихъ классиковъ и читала выдержки изъ ихъ произведеній. Въ гимназическіе годы, конечно, была мечта самому сдѣлаться актеромъ. Однако, блестящій провалъ на репетиціи въ роли Исмены («Антигона») и мудрыя наставленія тогдашняго директора лицея разрѣшили этотъ вопросъ безболѣзненно, и сцена была спасена отъ лишняго плохого актера, а я — отъ ненужныхъ разочарованій. Мнѣ указали, любовно - безпощадно, на отсутствіе какихъ-либо данныхъ для сцены, и я рѣшилъ служить театру сообразно моимъ силамъ.

Послѣ окончанія Московскаго университета, я поступилъ на службу въ дирекцію Императорскихъ театровъ. Театральная служба тогда была по Министерству Императорскаго Двора; отдѣлъ десятый Императорскаго Двора: — театры. Поступленіе туда въ тѣ времена было дѣломъ далеко не простымъ. Подготовка, желаніе работать, знанія, какъ увидимъ ниже, очень мало требовались. Протекція рѣшала все.

По рекомендательному письму моего отца, тогдашній министръ Императорскаго Двора и Удѣловъ, графъ И. И. Воронцовъ-Дашковъ «приказать изволилъ», такъ значи-

лось въ приказѣ, «зачислить такого-то въ дирекцію Императорскихъ Театровъ чиновникомъ особыхъ порученій безъ содержанія и откомандировать онаго въ Москву, въ распоряженіе тамошняго начальства».

Объ этомъ начальствѣ я и хочу поговорить. Если бы оно было только моимъ начальствомъ, то нечего было бы о немъ и разсказывать. Но оно вѣдало русскимъ искусствомъ, русскими талантами, поэтому съ полною безпристрастностью разскажу, что и какъ было.

Со временъ Елизаветы Петровны и Екатерины II, директоромъ театровъ назначался родовитый баринъ, но и только, и рѣдко бывало, чтобы родовитость соединялась съ знаніемъ дѣла, какъ, напримѣръ, у князя Шаховского и Гедеоновыхъ въ Петербургѣ, Кокошкина и Львова въ Москвѣ.

Управленіе всѣми Императорскими Театрами сосредоточивалось въ Петербургѣ, въ лицѣ его директора. По буквѣ закона, директоръ былъ не должность, а придворное званіе. Такъ, среди особъ второго класса Императорскаго Двора, церемоніймейстеровъ, шталмейстеровъ, егермейстеровъ, гофмейстеровъ, оберъ - церемоніймейстеровъ (тоже второго класса), значилось также «директоръ Императорскихъ Театровъ».

Въ Москвѣ полагался управляющій конторою, изрѣдка управляющій театрами, — должность выше классомъ, но почти всегда Москва была въ зависимости отъ Петербурга, а потому, — не забудемъ эпоху, — Москва считалась на положеніи второстепенномъ.

Все лучшее — постановки, костюмы, декораціи, награды артистамъ, — все Петербургъ забиралъ себѣ. Смѣта для всѣхъ театровъ, какъ Петербурга, такъ и Москвы, составлялась общая. Ясно, что львиную долю опять-таки получалъ Петербургъ, ибо составлялъ смѣту оффиціально директоръ театровъ. Конечно, практически онъ никогда этого не дѣлалъ (до Теляковскаго), а просто приказывалъ подогнать смѣту такъ, чтобы Петербургъ могъ блеснуть, а остальное Москвѣ.

Смѣта разбивалась на статьи (что совершенно правильно), но вотъ въ чемъ былъ тормозъ: разрѣшено, къ примѣру, сто тысячъ на постановки, изъ нихъ, скажемъ,

сорокъ на декораціи, тридцать на костюмы, десять на бутафорію, двадцать на прочее, и если театръ по общей смѣтѣ израсходовалъ не сто, а 75 тысячъ (25.000 свободныхъ), а на костюмы нужно не 30.000, а 31.000, то недостающая тысяча не выдавалась, ибо по статьѣ «костюмы» являлся перерасходъ, и разрѣшеніе взять эту недостающую тысячу изъ свободныхъ 25, сопровождалось невѣроятными сложностями, обращеніемъ въ контроль министерства Императорскаго Двора, разслѣдованіемъ и т. под. Въ ту эпоху министерство Двора не подлежало общегосударственному контролю, а имѣло свой собственный.

Съ большими усиліями въ началѣ 20-го вѣка «переходъ изъ статьи въ статью, безъ нарушенія общей смѣты» былъ разрѣшенъ директору Теляковскому.

Бывшему тогдашнему директору Всеволожскому (онъ ушелъ въ 1889 году) это не приходило въ голову. Всеволожскаго многіе любили за мягкій характеръ, необычайную деликатность и вѣжливость до притворности со всѣми. Но, какъ честный разсказчикъ, я обязанъ добавить, что къ своему дѣлу онъ относился ужъ очень по-барски, т. е., въ сущности, былъ къ нему равнодушенъ, Москвой не интересовался совсѣмъ и послѣдніе три года своего директорства ни разу въ нее не заглянулъ.

Онъ платонически любилъ балетъ, дѣлалъ для него рисунки, спеціализировавшись на эпохѣ Людовика XIV. Онъ былъ милый диллетантъ, относясь къ оперѣ дружественно-равнодушно, а къ драмѣ недружелюбно-пассивно. Объ Островскомъ, котораго онъ терпѣть не могъ, имѣлъ понятіе своеобразное, вѣрнѣе — никакого. Вотъ изъ чего это видно. И я могу поклясться, что не преувеличиваю.

До моего поступленія на службу, въ бытность студентомъ, мнѣ на одномъ большомъ обѣдѣ случилось встрѣтиться со Всеволожскимъ, рядомъ съ которымъ сидѣлъ его пріятель — губернаторъ Щедринскаго типа. Оба сановника бесѣдуютъ. Губернаторъ заявляетъ, что напрасно Всеволожскій не любитъ Островскаго, «я вотъ вчера видѣлъ превосходную пьесу, какъ ее зовутъ?... ахъ, да,— «Отхожее (это онъ вмѣсто «Доходное») мѣсто». Ни одинъ мускулъ не дрогнулъ на лицѣ у Всеволожскаго. Онъ

такъ и рѣшилъ, что подобная пьеса существуетъ. Теперь понятно, почему такой администраторъ поручалъ вести дѣло другимъ.

Весь персоналъ служащихъ Императорскихъ Театровъ Москвы и Петербурга составлялъ 4.011 человѣкъ. Сюда входили двѣ оперныя, двѣ балетныя, двѣ драматическія труппы, два оркестра и два хора, французская труппа, два театральныхъ училища, три театра въ Москвѣ и три въ Петербургѣ, съ полнымъ оборудованіемъ, какъ-то — рабочими, костюмерами, капельдинерами, экипажами и пр., и пр., и пр.

Бюджетъ Императорскихъ Театровъ составлялъ около 4 милліоновъ въ годъ, а сборы немногимъ превышали два. Итого, въ среднемъ, около 300.000 дефицита на каждый театръ фактически, но сумма эта и сама по себѣ ничтожная, могла бы быть преуменьшена, если бы театры не содержали балетныхъ и драматическихъ училищъ, каретъ и капельдинеровъ, общій расходъ на коихъ былъ очень значителенъ.

Какъ и кѣмъ велось дѣло? Директоромъ бывалъ аристократъ по паспорту. За нимъ слѣдовали управляющіе конторами — петербургской и московской. На эти мѣста иногда, въ кои-то вѣки, попадали люди болѣе или менѣе подходящіе. Прочее было безграмотно. Дѣлопроизводители, напримѣръ, говорятъ: «Тутъ надо ѣ поставить, а у васъ е». — «Ять, ять», — отвѣчаетъ онъ, — «вамъ хорошо яти ставить, а у меня вотъ третій день мозоли болятъ, ишь, сырость какая».

Періодъ восьмидесятыхъ и девяностыхъ годовъ тогдашней печатью именовался эпохою театральныхъ подпоручиковъ, ибо министръ Императорскаго Двора, графъ Воронцовъ - Дашковъ, благоволилъ къ Финляндскому лейбъ-гвардіи полку и, назначенный въ 1881 году министромъ, разсовалъ на театральныя мѣста бѣднѣйшихъ офицеровъ, сдѣлавшихъ турецкую кампанію 1877 — 1878 года.

Участь лейбъ-гусарскаго полка была еще лучше: бывшій командиръ этого полка, тотъ же Воронцовъ, промотавшимся офицерамъ этого полка давалъ хорошія мѣста по удѣламъ или кабинету Его Величества и коннозавод-

ству, коего былъ главноуправляющимъ. Новое царство, новые сановники, новая метла. Но не всякая метла годится для подметанія.

Вся эта администрація, въ громадномъ большинствѣ случаевъ, были милые простые люди, ничего «злодѣйскаго», ничего отталкивающаго, но... не то. Нужна была «служба», они законно хотѣли пить-ѣсть и содержать свои семьи, да и служба попалась, слава Богу, хорошая, а вечеромъ и въ театръ можно пойти, да еще даромъ.

Между тѣмъ, изъ бѣднаго искусства получалось «театральное вѣдомство».

Администрація была организована такъ. Какъ сказано, директоръ и два управляющихъ конторами. Конторы распредѣлялись въ свою очередь на четыре части: распорядительную (т. е. канцелярію), бухгалтерію, хозяйственную часть и часть монтировочную, вѣдавшую всей внѣшней частью всѣхъ постановокъ.

Управляющему полагался помощникъ, кромѣ того, былъ полицеймейстеръ театровъ, ибо наружная полиція могла распоряжаться въ Императорскихъ Театрахъ только съ разрѣшенія этого полицеймейстера. Затѣмъ былъ одинъ штатный, съ окладомъ, чиновникъ особыхъ порученій, который почему-то вѣдалъ кассами.

Безпристрастно говоря, по теоріи, подобная организація была очень хороша. Лишняго народа не было, недостающаго тоже. Достаточно указать, что годовой бюджетъ конторы со всѣмъ штатомъ былъ въ то время 28.000 рублей (управляющій получалъ 5.000, помощникъ 3.000, прочія перечисленныя лица по 1.800 въ годъ). Легенды о безконечномъ числѣ служащихъ были только легендами. Организація же такова, что, какъ мнѣ передавали, при водвореніи совѣтской власти, даже комиссаръ Луначарскій будто бы сказалъ: «А прежняя-то организація была совсѣмъ хороша».

Я повторяю: — бѣда была въ неподходящихъ людяхъ. Всѣ тѣ, которые не вѣдали непосредственно искусствомъ, могли быть и бывали прекрасными чиновниками, хорошими служащими, но вся власть, даже художественная, сосредоточивалась не въ театрѣ, а именно въ конторѣ.

Не контора служила театру, а, наоборотъ, и получа-

лось, что для театра контора была чуть ли не браннымъ словомъ, а театръ для конторы — элементомъ революціоннымъ.

Всѣ артисты для конторы были «служащіе», всѣ конторскіе для артистовъ — «чиновники». На попытки къ объединенію смотрѣлось, какъ на измѣну, какъ съ той, такъ и съ другой стороны. Чиновникъ даже могъ попасть въ «неблагонадежные» и въ лучшемъ случаѣ терпѣлся, какъ элементъ, за коимъ надо присматривать.

Тогдашній управляющій конторою Пчельниковъ (1882 — 1898), самъ по себѣ совсѣмъ не дурной человѣкъ, родился подъ счастливой звѣздой: онъ унаслѣдовалъ отъ прежняго начальства дивную труппу Малаго Театра, Альтани и Барцалъ устроили ему оперу, онъ въ простотѣ и рѣшилъ, что все великолѣпно, ибо чего же еще: — драма играетъ, опера поетъ, а балетъ танцуетъ, и все это дѣлаетъ хорошо. А о томъ, что, если искусство не движется ежесекундно впередъ, оно немедленно катится назадъ, ибо стоять на мѣстѣ не можетъ, объ эволюціи формы онъ и не помышлялъ. Хотя онъ по-своему любилъ театръ, но воспитанный въ трепетѣ «благонадежности», врагъ «потрясенія основъ», онъ, любя власть, минутами могъ быть жестокъ до безсмысленности.

Я самъ видѣлъ слѣдующую сцену. Царскій день, и передъ началомъ спектакля оркестръ играетъ: «Боже, Царя храни». Послѣ перваго акта вижу взбѣшеннаго Пчельникова и блѣднаго музыканта. Оказывается, что оба они, почти одновременно, отправились въ уборную, Пчельниковъ нѣсколькими секундами позже. Музыкантъ, стоя въ уборной, машинально мурлыкалъ только что исполненную имъ мелодію гимна. Пчельниковъ услыхалъ и пошло. — «Въ уборной! Стоя у... писсуара и «Боже, Царя храни...!» Немедленно выгоню!» Послѣдствій это, слава Богу, не имѣло, но невѣроятныхъ трудовъ стоило убѣдить Пчельникова, что ни Россія, ни монархъ не были въ опасности.

Къ вопросамъ искусства онъ былъ не только равнодушенъ, онъ просто искусства не понималъ.

Вотъ примѣръ его невѣжества. Въ общемъ, онъ работалъ мало, но вдругъ ему вздумалось составить отчетъ

о дѣятельности театра. Работали за него другіе, онъ украсилъ его подписью и литературой, вродѣ критики шедшей тогда «Власти тьмы» Толстого. Пчельниковъ о ней начерталъ: «пьеса сборовъ не дѣлала, и объясняется это полной нехудожественностью и нелитературностью пьесы». Такъ и увѣковѣчилъ свое мнѣніе.

При такомъ «критеріи» понятно, что репертуаръ драмы составлялся имъ своеобразно. Въ годъ ставилось около 16-18 пьесъ. Четыре отводились подъ бенефисы, гдѣ артисты сами имѣли право выбирать себѣ пьесы, и, надо сказать, что все лучшее, цѣнное въ эти бенефисы и шло. Половину недостающихъ пьесъ ему кто-нибудь порекомендуетъ, а прочія принесутъ поставщики, именно поставщики, а не драматурги, даже не драмодѣлы.

Знакомство тутъ играло большую роль. Я не буду называть именъ, но когда Пчельникову докладывали, что репертуаръ не готовъ, онъ не смущаясь, заявлялъ: «На ноябрь оставьте мѣсто Петрову, на декабрь Иванову» и т. д. — «А пьесы?» — «Онѣ еще не написаны, но авторъ сказалъ, что къ сроку доставитъ».

Сіи правительственныя распоряженія артисты Малаго Театра именовали «заготовкой могилъ», куда и слагались трупы-пьесы. Бывало и такъ: сильному міра сего понравится пьеса и на нее тратятся громадныя деньги. Такъ было съ драмой Шпажинскаго «Княгиня Курагина», которая имѣла счастье прійтись по вкусу женѣ правителя канцеляріи министра. Новому автору пробиться въ театръ было почти немыслимо. Надо было быть или Львомъ Толстымъ, или лакеемъ.

Все художественное дѣло было въ рукахъ режиссера. Пчельниковъ рѣдко вмѣшивался, а именно, вдругъ послѣ спектакля отниметъ роль у талантливаго актера, какъ было разъ съ даровитѣйшимъ Рыбаковымъ,, а то вдругъ начнетъ настаивать, чтобы драма Гюго «Эрнани» на афишѣ печаталась «Гернани», ибо въ цензурномъ экземплярѣ по ошибкѣ было написано «Гернани». Рыбакову публика устраиваетъ рядъ овацій. Печать острить по поводу буквы «Г», а дирекція, какъ вождь краснокожихъ, равнодушна ко всему.

А то вотъ, проба голосовъ въ хоръ. Отъ природы

Пчельниковъ обладалъ музыкальностью и довольно тонкимъ слухомъ и, какъ это ни странно, недурнымъ вкусомъ. Но ему лѣнь идти на пробу. Онъ призываетъ меня и предписываетъ мнѣ идти за него. Я прошу меня избавить, ибо я не музыкантъ и слухъ у меня плохой. «Нѣтъ, идите». Оказывается, пошлютъ другого, еще хуже, а пойти — совѣсть не позволяетъ. Выручилъ компромиссъ. Пользуясь правомъ приглашать экспертовъ съ совѣщательнымъ голосомъ, я упросилъ директора консерваторіи, тонкаго музыканта С. И. Танѣева пойти со мною и нашпиговать меня « моимъ мнѣніемъ». Танѣевъ, какъ не чиновникъ, рѣшающаго голоса не имѣлъ, а комплектъ экспертовъ съ правомъ голоса былъ уже заполненъ. Я же не хотѣлъ обратиться къ этимъ экспертамъ, ибо это дало бы кому-нибудь два голоса.

Все сказанное создало нелюбовь къ Пчельникову видныхъ артистовъ. Маленькіе, кромѣ того, передъ нимъ трепетали, а вдобавокъ, онъ былъ недоступенъ. Какъ-то разъ онъ отмѣнилъ пріемъ и приказалъ мнѣ сообщить объ этомъ дожидающимся. Я смутно припоминаю (это было, кажется, въ 1893 году), огромную неуклюжую фигуру молодого человѣка, лѣтъ 20, съ пепельными, довольно длинными волосами, одѣтаго небрежно, на вопросъ котораго: «сегодня не принимаетъ?», я отвѣтилъ: «нѣтъ, къ сожалѣнію». Много лѣтъ спустя, этотъ же человѣкъ напомнилъ мнѣ, какъ онъ былъ въ конторѣ, какъ къ нему вышелъ какой-то маленькій чиновникъ и заявилъ ему, что онъ принятъ быть не можетъ. Этотъ случай былъ съ Шаляпинымъ. Пусть это обратитъ вниманіе будущихъ администраторовъ на то, чѣмъ можетъ быть иногда отмѣна пріема, и на то, что знаменитое «приходите завтра» — дѣло не всегда поправимое.

Пчельниковъ, къ его чести, ушелъ въ отставку не только безъ палатъ каменныхъ, но и вообще безъ всякихъ пріобрѣтеній. Была у него маленькая дача въ Крыму, купленная за 4.000 рублей, въ 15 верстахъ отъ Ялты (онъ имѣлъ квартиру и 5.000 рублей въ годъ) и потому всѣ злые толки на его счетъ, по моему глубочайшему убѣжденію — клевета.

Вотъ, что дѣйствительно было. Артистамъ полагались

кареты и въ весьма достаточномъ количествѣ. Одну изъ каретъ превратили въ коляску лѣтомъ и въ сани зимой для прогулокъ и частныхъ выѣздовъ господина управляющаго. Всѣ это знали. Въ концѣ концовъ невинно, а все-таки попахивало чѣмъ-то слишкомъ патріархальнымъ.

Всѣми постановками вѣдалъ тоже офицеръ, герой войны, кавалеръ офицерскаго Георгія, милѣйшій человѣкъ, но и только. Онъ, между прочимъ, забраковалъ художника Коровина, получившаго три года спустя первый призъ на всемірной выставкѣ въ Парижѣ.

Милый начальникъ «монтировочной части», повинный, какъ и его начальникъ, управляющій конторы, въ невольномъ, но ужасномъ преступленіи, занятіи неподходящимъ дѣломъ, былъ иного мнѣнія, и постановки его были «иныя», вѣрнѣе не постановки, а заказы объ изготовленіи стольскихъ-то костюмовъ, сапогъ, декорацій и пр.

«Что это за народность?» — спроситъ кто-нибудь, увидавъ хористовъ или выходныхъ въ драмѣ, одѣтыхъ «своеобразно». — «А это Берщовцы», — слѣдуетъ отвѣтъ. Недоумѣніе разъяснялось тѣмъ, что фамилія этого симпатичнаго героя войны была Берщовъ.

О прочихъ служащихъ конторы много говорить не приходится. Служба ихъ къ искусству прямого касательства не имѣла, но, пожалуй, они могли бы быть все-таки пообразованнѣе. Такъ, напримѣръ, начальникъ хозяйственной части жаловался, что его доконала «колонизація театровъ (канализація). Насмотрѣвшись римскихъ пьесъ, начальникъ канцеляріи рѣшилъ, что существуетъ въ Россіи должность «юрисконсула», каковымъ и грозилъ опернымъ пѣвицамъ, если онѣ покушались нарушать контрактъ.

Все это были, повторяю, недурные, простые люди, но съ гомерически-обывательской психологіей. Любили смотрѣть спектакли и, слава Богу, но сознаніе, что театръ — высоко-культурное дѣло, въ нихъ и не искрилось. «Служба», — этимъ все сказано. На службѣ былъ порядокъ и даже образцовый. Взяточничество, даже въ формѣ ничтожныхъ подарковъ, не имѣло мѣста.

За 35 лѣтъ я помню только два случая воровства.

Одинъ разъ чиновникъ особыхъ порученій, завѣдующій кассами, растратилъ немного менѣе 2.000 рублей, проѣвъ половину этой суммы на устрицы. Другой (полицеймейстеръ) «не сдалъ» изъ казеннаго аванса 780 рублей, — онъ все на лихачахъ катался. Оба служащихъ были уволены безъ иныхъ послѣдствій: — министерство Двора по принципу никогда и никого подъ судъ не отдавало. Согрѣшившіе это знали, и, зная это, согрѣшили вдвоемъ только на 2.780 рублей.

Общественное негодованіе выразилось въ томъ, что въ своихъ куплетахъ Родонъ рекомендуетъ дирекціи поставить балетъ «Два вора», и, вѣроятно, изъ желанія пойти обществу навстрѣчу, правительство въ лицѣ дирекціи этотъ балетъ какъ разъ немедленно поставило. Это нарушеніе долга имѣло мѣсто до 1892 года. Послѣ все было весьма благополучно. Въ смыслѣ организаціи, порядка и прочаго настолько благополучно, что, когда разъ Савву Мамонтова упрекнули за безпорядокъ въ его собственномъ театрѣ и поставили въ примѣръ дирекцію Императорскихъ Театровъ, онъ отвѣтилъ: «да, да, у нихъ идеально идетъ, вотъ развѣ что иногда спектакли мѣшаютъ».

Увы, Мамонтовъ былъ правъ, ибо взглядъ на театры былъ у дирекціи, какъ на что-то мѣшающее ихъ спокойствію и благополучію.

Многое горькое пришлось сказать про Пчельникова, въ душѣ человѣка хорошаго, по поступкамъ не жестокаго, ибо при немъ безвинно никто и никогда не пострадалъ. До него бывали администраторы еще оригинальнѣе. Напримѣръ, въ 1885 году былъ назначенъ управляющимъ театрами Ап. Ал. Майковъ — двоюродный братъ извѣстнаго поэта.

Два факта достаточны для его характеристики. Подаетъ ему Альтани бумагу, что оркестру нужны музыканты на пульты «вторыхъ скрипокъ». Майковъ кладетъ резолюцію: — «Императорскій Театръ достаточно богатъ, чтобы имѣть только скрипки первыя». Не повѣривъ разсказу, я въ архивѣ разыскалъ документъ и прочиталъ его самъ. Умираетъ знаменитый Самаринъ, роль Фамусова свободна. «Почему «Горе отъ ума» не идетъ?» — спрашиваетъ Майковъ режиссера. — «Ленскій еще не готовъ къ

роли». — «Ленскій, Ленскій — у васъ есть актеръ (называется фамилія выходного актера), онъ такого же роста и толщины, какъ Самаринъ, пусть онъ играетъ, а костюмъ старый подойдетъ». Толстый, впрочемъ, не игралъ, а художественный постъ Майкова былъ у него отобранъ Александромъ III, назначившимъ Островскаго управляющимъ всей художественной частью Императорскихъ Театровъ, причемъ чинъ по закону для этой должности полагался 4 класса: дѣйствительный статскій совѣтникъ, а Островскій былъ 14 класса — коллежскій регистраторъ.

Лоцманъ русскаго театра, Императоръ обошелъ бюрократическіе камни: онъ назначилъ Островскаго «и. д.» — исправляющимъ должность, и, дѣйствительно — Островскій должность исправилъ, Императоръ не ошибся.

Къ сожалѣнію, всего 10 мѣсяцевъ, до самой своей смерти стоялъ во главѣ дѣла Островскій. Поэтому онъ количественно немного успѣлъ сдѣлать. Планы же его были широкіе, особенно по вопросамъ народныхъ театровъ. Планы эти заслужили лестный отзывъ Александра III.

По иниціативѣ Островскаго открыты были драматическіе курсы при Императорскомъ театральномъ училищѣ. Мысль Островскаго, которую онъ постоянно высказывалъ, была у него предвосхищена Филармоническимъ Обществомъ, и только этимъ объясняется, что даже послѣ смерти Островскаго курсы все-таки были открыты. Вѣрно, стыдно стало. Островскій предполагалъ реорганизовать режиссуру, обновить и освѣжить труппу притокомъ новыхъ силъ, очистить репертуаръ и сравнять съ землей «могильныя ямы, заготовлеемыя для пьесъ Пчельниковымъ». При жизни онъ не успѣлъ этого сдѣлать, но идея его побѣдила. Всякая вѣрно - рожденная идея не нуждается въ помощи: — родите правильную идею, остальное сдѣлаетъ она сама.

Ясно, какъ «полюбила» Островскаго дирекція. По его иниціативѣ поставлена «Марія Стюартъ». Ермолова— Марія, Федотова — Елизавета. Блестящій дуэтъ 3-го акта, и Островскій въ восторгѣ. — «Каково?», — обращается онъ къ Майкову. — «24.000», — отвѣчаетъ тотъ. Майковъ сложилъ оклады обѣихъ артистокъ и указаніе

итога было его художественнымъ впечатлѣніемъ. Вскорѣ онъ ушелъ, занявъ мѣсто директора «Общества подъ закладъ движимости», т. е. въ сущности — ссудной кассы. Тамъ онъ былъ совсѣмъ на мѣстѣ, онъ былъ великолѣпный хозяинъ.

Одинъ изъ многочисленныхъ плюсовъ Островскаго было внесеніе въ театръ художественной атмосферы. При немъ стало возможно дышать, думать, говорить, мечтать, жить искусствомъ, любить его, а подходящая атмосфера — это все для работы въ искусствѣ. Даже послѣ его такъ быстро пришедшей смерти многое старое стало уже немыслимо.

Волей-неволей, молча, нехотя, но пришлось признать, что театръ — это артистъ. Пускай на практикѣ это не всегда примѣнялось. Важно, что идея эта вкоренилась, и, если послѣ смерти Островскаго театръ продержался на извѣстной высотѣ еще съ лишнимъ десять лѣтъ, то огромную роль въ этомъ сыграло его десятимѣсячное управленіе.

Послѣ Островскаго многое уже «нельзя» было дѣлать. Всѣ артисты со слезами вспоминали время Островскаго и это одно изъ того многаго хорошаго, что придется разсказать о Маломъ театрѣ.

Пока, къ сожалѣнію, надо еще покончить разсказъ о его «Скоморошьемъ приказѣ». На очереди режиссеръ. Я засталъ въ театрѣ періодъ, когда только-только окончили переводить мало способныхъ балетныхъ артистовъ изъ балета въ драму, чтобы не лишать ихъ хлѣба, а въ драму малоспособный артистъ переводился «по режиссерской части», итого худшее изъ худшаго.

Работа режиссера была такая. Получивъ пьесу, онъ распредѣлялъ роли. Казалось, тутъ есть, надъ чѣмъ подумать, но труппа была такъ богата дарованіями, что, не совершивъ серьезной ошибки, это могъ бы сдѣлать любой театралъ. Далѣе, режиссеръ писалъ «монтировку», т. е. заполнялъ бланкъ съ рубриками: «дѣйствующія лица, декораціи, мебель, костюмы, парики, бутафорія, эффекты» (рубрикъ 9 — 10). Подъ рубрикой, скажемъ, декораціи, писалось «тюрьма, лѣсъ, гостиная» и т. д. больше ничего. Подъ «мебелью» слова: бѣдная или богатая.

Костюмы указывались «городскіе» или «историческіе». Парики «лысые, сѣдые, рыжіе» и т. д.

Выполняла все это контора. Режиссеръ и артисты, часто до генеральной репетиціи, а иногда и до спектакля, обстановки въ глаза не видали, ибо считалось, что разъ имъ извѣстенъ планъ сцены, т. е., что дверь будетъ тутъ, а письменный столъ тамъ, то этого и довольно.

Репетиціи производились по-просту. Придутъ на сцену съ тетрадками въ рукахъ, читаютъ по нимъ роль и «разбираются мѣстами», т. е. уславливаются, что X. тамъ стоитъ, а N тамъ сидитъ. Самое большое количество репетицій было 12—14. Послѣ третьей репетиціи тетрадки отбирались. Роль надо было знать наизусть, для чего полагался день, два или три на выучку, смотря по размѣрамъ роли.

Роли переписывались «съ репликами», т. е. артистъ получалъ свою роль, выписанную цѣликомъ, а въ роляхъ его партнеровъ, съ коими онъ ведетъ діалогъ, были только указаны ихъ послѣднія слова, обозначающія, когда данному артисту начать говорить (реплики). Часто артистъ, благодаря этому, не могъ прочитать пьесы, если она не напечатана, а въ литографированномъ видѣ. Это постоянно бывало. Режиссеръ слѣдилъ, чтобы репетиція началась во-время, и чтобы прошли всю пьесу.

Диву даешься, какъ ухитрялись артисты почти всегда великолѣпно играть, спасали, видно, Богомъ данные таланты. Вотъ и вся работа режиссера.

Работа конторская уже описана. Я добавлю, что новыя декораціи были событіемъ, а поступали такъ. Ходовыми декораціями для всѣхъ пьесъ были: гостиная, богатая и бѣдная, такіе же кабинеты, тюрьма, изба, лѣсъ лѣтній и зимній, и «воздухъ», т. е. голубое полотно для изображенія открытаго пространства. Если нужны спальня или контора, или что-нибудь подобное, то старались скомбинировать «изъ того, что есть».

Классическія пьесы Шекспира, Шиллера и Гюго обслуживались знаменитыми двумя «готическими» декораціями съ варіантами-пристановками. Король Лиръ раздѣлялъ царство, Гамлетъ говорилъ «быть или не быть»,

Елизавета подписывала Маріи смертный приговоръ, — все та же «готическая декорація».

Съ мебелью было не лучше. Во-первыхъ, только «сюжетная» т. е. такая, безъ которой уже никакъ нельзя обойтись, ибо артистъ по пьесѣ ею пользуется, во-вторыхъ, вѣчно одна и та же, два «гарнитура» — богатый и бѣдный, причемъ въ богатой мебели пружины провисли и оттянули подкладку внизъ (на которой держались пружины). И зритель, сидя въ партерѣ, видѣлъ на сценѣ «гарнитуръ», гдѣ висѣли пузатые мѣшки съ оттянувшейся набивкой. Такъ что за кулисами вмѣсто бѣдной и богатой мебели, говорили — бѣдная и «беременная».

Съ бутафоріей было еще хуже, чѣмъ съ мебелью, ибо имущество Большого и Малаго театровъ было общее, что опять-таки въ принципѣ хорошо, ибо, зачѣмъ покупать лишнее, когда можно обойтись существующимъ.

Однако, бутафоріи не хватало, и вотъ что происходило. Гордость Малаго Театра — Ленскій — играетъ Бенедикта въ «Много шуму изъ ничего». Передъ третьимъ актомъ приходитъ къ нему портной и отбираетъ у него шпагу, ибо она нужна въ оперѣ, тамъ поетъ итальянская знаменитость. А когда Ленскій заявляетъ, что не можетъ выйти не со своей шпагой (ему суютъ эспадронъ 19-го вѣка), то бѣдный портной говоритъ «не могу знать», а начальство, думая, что Большой Театръ размѣрами больше Малаго, отдавало первому предпочтеніе.

Режиссеръ противъ этихъ порядковъ не спорилъ, во-первыхъ, потому, что не имѣлъ понятія о другихъ порядкахъ, а во-вторыхъ, «споръ и протестъ» это была уже «революція». Разрѣшалось, и то безъ успѣха, «имѣть честь покорнѣйше просить».

Если принять во вниманіе, въ какой атмосферѣ воспитывались режиссеры, можно все понять и должно многое простить.

Тогдашній главный режиссеръ С. А. Черневскій, — я засталъ его, когда онъ былъ уже старикомъ съ сѣдой бородой, — много разсказывалъ мнѣ о своей молодости, считая настоящіе порядки предѣломъ достиженія. Жалуются артисты, что Павелъ Михайловичъ (Пчельниковъ), — говаривалъ Черневскій, — только главныхъ артистовъ

сажаетъ, а другихъ нѣтъ, а вотъ въ шестидесятыхъ годахъ былъ управляющій Пельтъ, такъ тотъ на сцену выйдетъ и руки за спину заложитъ, чтобы нечаянно ее актеру не протянуть, а П. М. всѣмъ подаетъ. Пельтъ, напримѣръ, онъ порядокъ любилъ, стулья у себя на квартирѣ по веревочкѣ выравнивалъ, для этого помощника главнаго машиниста требовалъ, а П. М. на частную работу никого и никогда. Или, вотъ сейчасъ Н. мнѣ жаловался, что ему чужое трико дали. Да вѣдь стираное, глаженое, а мы-то въ молодости въ чужое потное трико влѣзали, оттанцуютъ въ немъ въ первомъ актѣ, а потомъ намъ, выходнымъ актерамъ, передаютъ. А вотъ еще, вчера П. М. на частную репетицію опоздалъ, такъ недовольны, а я вотъ помню, я въ Петербургѣ въ театрѣ мальчикомъ былъ въ шестидесятыхъ годахъ, выходитъ на сцену управляющій труппой и говоритъ артистамъ: — «Говорите тише, его превосходительство, господинъ директоръ въ ложѣ заснули.» — Вотъ какъ бывало, а теперь строгостей никакихъ».

Понятно, что такой человѣкъ трепеталъ «за совѣсть» передъ начальствомъ. Иниціативы онъ, какъ главный режиссеръ, не хотѣлъ, да и не могъ проявлять, ибо образованіе его разрѣшало ему говорить «культурное кресло» (курульное), признавать страну «Фламандрію» (отъ фламандцы) или на репетиціи «Макбета» сказать артисткѣ, играющей вѣдьму: «Не такъ котелъ мѣшай; развѣ ты не видала, какъ вѣдьмы котелъ мѣшаютъ?».

Странное дѣло! Этотъ человѣкъ, въ жизни крайне злопамятный, — бѣда, если онъ кого не взлюбитъ, — любилъ свой театръ и умѣлъ держать въ немъ дисциплину, и не аракчеевскую, а настоящую. Въ немъ было много хорошаго, начиная, — повторяю, — съ обожанія своего театра. За всю свою 50-лѣтнюю службу, ни разу не пропустилъ ни одного спектакля, ни одной репетиціи.

Артисты очень цѣнили въ немъ, что онъ слѣдилъ за ними. Сколько разъ, бывало, на 20 — 25 спектаклѣ Черневскій подойдетъ къ очень крупному или очень маленькому артисту и скажетъ: «Вотъ это мѣсто сегодня у васъ вышло гораздо лучше, чѣмъ на восемнадцатомъ спектаклѣ, а вотъ другое было хорошо на двѣнадцатомъ, плохо на

четырнадцатомъ и сегодня опять не задалось». Замѣчанія его были почти всегда вѣрны и непосредственны. Такъ и осталось тайной, почему онъ не дѣлалъ ихъ на репетиціи.

Опоздать на репетицію при Черневскомъ просто не приходило въ голову, а опоздать на спектакль никому, вѣроятно, и не снилось.

Въ этомъ отношеніи, какъ и въ другихъ, Малый Театръ былъ выше похвалъ. За 20 лѣтъ моей службы мнѣ ни разу и никому не пришлось сдѣлать замѣчанія за опозданіе. Острили, что хронометры можно провѣрять по началу репетиціи.

Одно исключеніе (они всегда подтверждаютъ правило) было и весьма комическое. Ставилъ пьесу Ленскій съ молодыми актерами, которые его обожали. Давно пора начинать, а актера Н. Н. нѣтъ. Всѣ волнуются, убѣжденные, что произошло несчастье, посылаютъ къ нему на квартиру, захватываютъ съ собой врача. Въ это время является виновный, одинъ изъ любимыхъ учениковъ Ленскаго, подходитъ къ нему и становится на колѣни: «простите, съ моей прислугой былъ обморокъ, мнѣ пришлось подать ей помощь». Все это было продѣлано такъ мило и такъ по-товарищески, что замѣчанія опоздавшій не получилъ, а приглашенный врачъ пригодился для заболѣвшей прислуги.

Кстати сказать, въ Императорскихъ театрахъ была прекрасно поставлена медицинская часть. Всякій больной пользовался безплатнымъ лѣченіемъ и, если хотѣлъ, то и лѣкарствами. Гуманному вмѣшательству старшаго доктора обязанъ былъ театръ прекраснымъ правиломъ: каждая артистка имѣла право быть свободной въ мѣсяцъ 4 дня, по ея указанію. Этого нигдѣ въ мірѣ не дѣлалось.

Благоговѣя передъ своимъ театромъ, артисты гораздо больше, чѣмъ замѣчанія, боялись своихъ товарищей, и нарушенія этики больше, чѣмъ взысканій, ибо, кстати сказать, таковыя за 20 лѣтъ были примѣнены всего два раза, а все кончалось замѣчаніями. Только въ «Положеніи объ артистахъ» продолжалъ фигурировать древній параграфъ, что «за нетрезвость артистъ сажается въ холодную или можетъ быть переведенъ въ истопники». Ко-

гда, приличія ради, удалось все-таки этотъ параграфъ убрать, и я сказалъ объ этомъ одному артисту, извѣстному остряку, то услыхалъ: «Теперь, стало быть, запьемъ».

Изъ дальнѣйшихъ качествъ Черневскаго укажу, что онъ обладалъ огромнымъ природнымъ тактомъ и спокойствіемъ. Театръ могъ провалиться, а онъ не дрогнетъ, и не отъ равнодушія, а именно отъ спокойствія. Сколько разъ онъ, бывало, послѣ труднаго разговора требуетъ два стакана воды, а то и за сердце схватится.

Онъ умеръ въ 1902 году отъ болѣзни сердца, пріобрѣтенной имъ въ театрѣ. Я помню прекрасныя слова директора и одного изъ создателей Художественнаго Театра Немировича-Данченко у его раскрытой могилы: «Съ Черневскимъ, господа, мы хоронимъ нашу театральную молодость».

Черневскій оставилъ довольно интересную работу по театральной статистикѣ. Между прочимъ, онъ высчиталъ, что отношеніе мужскихъ ролей къ женскимъ въ каждой пьесѣ равняется 7 : 3. Вотъ почему, говорилъ онъ, актрисы больше капризничаютъ, у нихъ меньше ролей.

Этотъ режиссеръ, со всѣми его недостатками, умѣлъ заставить себя слушать и слушаться. Первый русскій актеръ Ленскій, начиная старѣть, любилъ отпустить себѣ бородку и не бриться. Черневскій тогда нарочно назначитъ «Горе отъ ума», гдѣ Фамусовъ обязательно долженъ быть безбородымъ. Такъ и говорили: «Черневскій — это пожарный брадобрѣй Ленскаго».

Если крупный артистъ не совсѣмъ твердъ въ роли, а ее пора знать, Черневскій тактично скажетъ суфлеру: «Не подавайте такому-то словъ, онъ роль великолѣпно и такъ знаетъ». Одинъ изъ нашихъ крупнѣйшихъ талантовъ, чисто-русскихъ, т. е. все возлагавшихъ на интуицію, Садовскій, придумалъ этому обходъ. А именно, вѣчно не зная роли, сдѣлаетъ на сценѣ паузу, дѣлая видъ, что что-то подбираетъ съ пола, и на вопросъ Черневскаго, въ чемъ дѣло, отвѣчаетъ, что наступилъ на гвоздь, потомъ, пользуясь происшедшей паузой, съ невиннымъ видомъ спрашиваетъ суфлера: «На чемъ мы остановились?» Суфлеръ ему подастъ, и Садовскій спасенъ. «Искать гвоз-

ди» отучилъ его Черневскій. — «Михаилъ Провычъ», — скажетъ онъ, — «пожалуйте на сцену. Рабочіе — подметите!» Такъ было нѣсколько разъ, пока Садовскій не сдался.

Наконецъ, послѣднее, что было въ Черневскомъ, это отличное умѣніе ставить массовыя сцены. Почему-то, впрочемъ, только въ русскихъ бытовыхъ и историческихъ пьесахъ. Однако, и тутъ не безъ оригинальничанья, не вредящаго, правда, дѣлу. Принятъ талантливый ученикъ, окончившій школу. Ученики же, окончившіе школу, обязаны были первые два года быть и на выходахъ. Черневскій ставитъ, и неофитъ на первой репетиціи слышитъ отъ него: «Зачѣмъ къ боярамъ стали, рано еще, ступайте пока въ нищіе».

Пьесы Шекспира онъ не считалъ нужнымъ ставить, ибо «при Мочаловѣ этого не было». И этимъ достигъ того, что, кромѣ главныхъ исполнителей, прочіе маленькіе артисты терпѣть не могли Шекспира. «Какой худшій авторъ на земномъ шарѣ?» — спрашивали одного такого артиста. «Конечно, Шекспиръ. У порядочнаго автора, ну, одинъ лакей, ну, два, въ пьесѣ, а у этого проклятаго самое меньшее «двѣнадцатый гражданинъ. И займутъ тебя, какъ пить дать, въ пьесѣ, и майся цѣлый вечеръ. А то еще убьютъ въ первомъ актѣ, а въ пятомъ пожалуйте, изображай привидѣніе. Вотъ цѣлый вечеръ безъ толку и пропалъ». Этотъ актерикъ былъ правъ въ послѣднихъ словахъ: — толку тогда было недостаточно, особенно наверху. Будь дѣло иначе, инымъ былъ бы и покойный Черневскій. И мнѣ грустно, что я не пишу его некролога, гдѣ de mortuis полагается говорить только bene. Задача моя болѣе тяжела, приходится говорить все.

Черневскаго замѣнилъ его помощникъ, режиссеръ А. М. Кондратьевъ, шумливый, бурный, внѣшне грубоватый, но исключительныхъ душевныхъ качествъ человѣкъ.

За годъ до смерти Черневскаго, въ управленіи Малаго Театра произведены были крупныя реформы. Къ дѣлу привлечены были артисты. Былъ составленъ репертуарный, потомъ и режиссерскій совѣты, функціи коихъ были: выработка репертуара, распредѣленіе ролей, общій планъ и характеръ постановокъ. Введенъ былъ инсти-

тутъ очередныхъ режиссеровъ изъ самихъ артистовъ, т. е. пришли-таки въ концѣ концовъ къ заключенію, что одно лицо не можетъ поставить въ годъ болѣе двухъ пьесъ, какъ художникъ не можетъ написать дюжину картинъ, композиторъ дюжину музыкальныхъ произведеній, а писатель дюжину романовъ. Виднѣйшіе артисты взялись ставить пьесы безвозмездно.

Предсѣдателемъ совѣта былъ управляющій труппой. Эта должность, послѣ большого перерыва, была вновь въ 1899 году возобновлена. Предсѣдатель имѣлъ право одного голоса. Постановленія совѣта докладывалъ директору управляющій труппой, причемъ директоръ постановленія эти имѣлъ право или цѣликомъ, или частью забраковать или одобрить. Однако, во все время существованія совѣта до осени 1907 года, когда совѣтъ пересталъ существовать, директоръ Теляковскій утверждалъ его постановленія полностью.

При такой постановкѣ дѣла вся художественная сторона была въ рукахъ артистовъ, а главный режиссеръ являлся администраторомъ и, конечно, членомъ совѣта.

Выборъ дирекціи остановился на Кондратьевѣ, хотя человѣкѣ «стараго толка», въ виду его опыта, знанія театра, а главное — въ виду той кристальной атмосферы, которую онъ олицетворялъ. Однако, «старый толкъ» Кондратьева рѣзко отличался отъ таковаго же «стараго толка» Черневскаго. Воспитанный, какъ и послѣдній, на «мѣдныя деньги», Кондратьевъ всю свою жизнь учился какъ могъ. Ежегодно изъ скудныхъ сбереженій своего оклада онъ ѣздилъ заграницу, постомъ, когда спектаклей не было и семь недѣль было свободныхъ. Русскіе спектакли были разрѣшены только въ 1907 году.

За свою долгую жизнь Кондратьевъ изучилъ Францію, Германію, Англію, Италію, побывалъ въ Испаніи, Турціи, Египтѣ, ознакомился со всѣми музеями, галлереями, а въ жизни театра зналъ и видѣлъ все. Кромѣ того, у него было необыкновенно вѣрное чутье, какъ на пьесы, такъ и на таланты. Тутъ онъ рѣдко ошибался. Кристальную порядочность свою онъ даже утрировалъ. Собственную дочь не пускалъ за кулисы: «Она не членъ труппы». Режиссерскаго кресла ей не давалъ (оно было

въ его распоряженіи), «чтобъ кумовства не было». Чистый, честный, обожающій театръ, по-своему его знающій, — вотъ Кондратьевъ. Главное, онъ не только не былъ равнодушенъ къ новымъ реформамъ, но скорѣе былъ ихъ сторонникъ. Все это заставляло примириться съ его шумливостью, тѣмъ болѣе, что ему было все равно, на кого кричать — на начальство, товарищей или подчиненныхъ. При этомъ, конечно, человѣкъ огромной доброты и золотого сердца.

Нельзя при этомъ не упомянуть объ одномъ его свойствѣ, касательства къ драмѣ не имѣющемъ. Кондратьевъ былъ идеальный разсказчикъ, какъ всякихъ случаевъ изъ быта прошлаго, такъ и разныхъ сценокъ и художественныхъ анекдотовъ. Въ этомъ было у него кое-что общее съ знаменитымъ Горбуновымъ. Были вещи, которыми заразить могъ только Кондратьевъ, давая однимъ штрихомъ характеристику всего человѣка.

Я какъ-то заинтересовался личностью В. П. Бѣгичева, бывшаго въ семидесятыхъ годахъ завѣдующаго репертуаромъ. Бѣгичевъ во весь ростъ описанъ въ романѣ Маркевича «Четверть вѣка назадъ», подъ фамиліей Ашанинъ. Былъ онъ идеальнымъ красавцемъ, Донъ-Жуаномъ, не знавшимъ пораженій, и очень добрымъ человѣкомъ, но жилъ для женщинъ, ради женщинъ, увлекаясь искренно и беззавѣтно, не надолго, но зато «безъ разсудка».

— «Вамъ интересно, каковъ былъ Бегичевъ?» — сказалъ Кондратьевъ, — «такъ вотъ: репетиція у насъ была, а я не пришелъ, а Черневскій въ Петербургѣ, а Бѣгичева нелегкая въ театръ принесла, а режиссеровъ-то и нѣтъ. Озвѣрѣлъ Бѣгичевъ, посылаетъ за мной. Являюсь. Гдѣ были? Почему не здѣсь? Безобразіе! Стыдъ!... Кричитъ и ругается, а я молчу. Гдѣ были? Извольте отвѣчать! А я все молчу, а онъ хвать кулакомъ по столу и оретъ: приказываю отвѣчать, гдѣ были. На любовномъ свиданіи, ляпнулъ я съ испуга правду, а Бѣгичевъ мнѣ: съ кѣмъ, мой дружочекъ? изъ нашихъ? хорошенькая? ну, поздравляю, радъ, радъ за васъ. Руку жметъ, преобразился Бѣгичевъ. Я-то думалъ ему сдерзить, а онъ — поди-жъ ты,

кричать пересталъ, хохочетъ и обнимаетъ. Такъ съ миромъ и отпустилъ.

Мнѣ изъ этихъ словъ весь Бѣгичевъ сталъ ясенъ много лучше, чѣмъ изъ многочисленныхъ страницъ романа Маркевича. Какъ въ шуткѣ, такъ и въ серьезномъ, Кондратьевъ интуитивно попадалъ вѣрно. Сторонникъ естественности и правды, онъ ратовалъ противъ того, что зовется въ театрѣ «пыжиться», но съ терминомъ и упражненіемъ «ослабленіе мышцъ» знакомъ не былъ, ибо и то, и другое, создалъ потомъ Станиславскій.

По этому поводу онъ вѣчно спорилъ, шумѣлъ и горячился. — «А какъ же, Алексѣй Михайловичъ, говорятъ ему, знаменитый Ольриджъ, негръ-трагикъ, вѣдь кулису грызъ передъ выходомъ, а потомъ раза два въ его жизни у него со страху Яго въ третьемъ актѣ со сцены убѣгалъ. Вѣдь грызъ онъ кулису, правда?» — «Кому говоришь, дуракъ, самъ мальчикомъ видѣлъ и страху набрался. Былъ я въ школѣ, лѣтъ мнѣ было 12, играетъ Ольриджъ Отелло въ Большомъ Театрѣ, выходить ему, стало быть, въ третьемъ актѣ. Смотрю, рычитъ, кулису трясетъ, а изо рта пѣна, а глаза: — сейчасъ убьетъ, и на меня уставился. Застылъ я со страху, а онъ на меня какъ кинется, обхватилъ руками и рычитъ, а я ревѣтъ. А онъ меня по головѣ погладилъ, коробку конфектъ изъ шароваръ вытащилъ, — заранѣе готовилъ, — и подаетъ, улыбнулся этакъ добро и на сцену пошелъ. И всегда такъ въ этомъ мѣстѣ за кулисами готовился, выберетъ кого посмирнѣе, заграбастаетъ, а какъ тотъ испугается, такъ сейчасъ и отпуститъ. Такъ вотъ, ты и пойми. Грызъ онъ кулису и на людей кидался, чтобы, какъ, царство ему небесное (Кондратьевъ крестится) покойный Александръ Николаевичъ Островскій говорилъ, мѣру соблюсти. Равнялся по чужому, что ли, испугу и зналъ, чего потомъ перейти нельзя. А ты — кулисы грызть! Талантъ и кулисы грызетъ умѣючи. А знаешь ли, что и рѣчь Отелло передъ Сенатомъ говорилъ онъ безъ единаго жеста, стоя три четверти спиною къ публикѣ? Дожъ лицомъ къ публикѣ сидѣлъ, а Ольриджъ чуть не спиной, и спокойно такъ ведетъ рѣчь, а публика сама къ нему на эстраду такъ и лѣзетъ. Такъ ты это пойми».

Когда режиссерскій совѣтъ въ лицѣ своихъ артистовъ пришелъ къ заключенію, что театръ долженъ управляться единолично, члены совѣта сами добровольно сложили съ себя званіе, а дирекція, поддержанная полнымъ сочувствіемъ труппы, передала художественную часть любимцу Москвы Ленскому. Кондратьеву при немъ отводилась ничтожная роль. Онъ мирно и тихо покинулъ службу, награжденный званіемъ «заслуженнаго артиста», пожизненнаго почетнаго члена труппы. Кресло ему въ театрѣ сохранили тоже пожизненно, и ему была назначена повышенная пенсія.

Черезъ шесть лѣтъ послѣ отставки, въ 1913 году, онъ тихо скончался на рукахъ любимой дочери, наслаждаясь послѣдніе годы своей любимой Италіей, дачей подъ Москвой, а главное, утѣшеніемъ всякаго старика, обожаемымъ внукомъ. Утѣшали старика и постоянныя посѣщенія директора Императорскихъ театровъ Теляковскаго, замѣнившаго ушедшаго въ 1901 году князя С. М. Волконскаго, который, въ свою очередь, пробылъ директоромъ два года послѣ Всеволожскаго.

До своего директорства Теляковскій былъ управляющимъ конторою Императорскихъ театровъ въ Москвѣ съ 1898 года, когда министръ Фредериксъ убралъ, наконецъ, Пчельникова. Какъ военнаго и бывшаго офицера конной гвардіи, Теляковскаго встрѣтили недружелюбно, а даровитая артистка Малаго Театра Лешковская, до знакомства съ нимъ, выразилась такъ: «Былъ у насъ пѣхотный офицеръ Пчельниковъ, теперь кавалеристъ. И зачѣмъ было мѣнять? Вѣдь лошади у насъ только въ «Орлеанской Дѣвѣ» заняты».

Про Теляковскаго такъ много и столь многіе любятъ отзываться дурно, что я предоставляю это занятіе другимъ. Я лишь упомяну о его нѣкоторыхъ недостаткахъ, обративъ особое вниманіе на его громадныя по моему заслуги.

Ему сразу въ Москвѣ удалось разбить предубѣжденіе противъ себя. Та же Лешковская черезъ мѣсяцъ была его сторонницей. Въ драмѣ онъ привлекъ артистовъ къ дѣлу. По началу не приказывалъ, а совѣтовался съ артистами драмы, оперы и балета. Видя, что «такъ дальше

нельзя», онъ всячески старался дать пройти свѣжей струѣ. Привлекъ, по примѣру Мамонтова, въ театръ подлинныхъ художниковъ, прежнія постановки канули въ вѣчность. Коровинъ, Головинъ, Бенуа, все талантливое въ живописи заработало въ театрѣ.

Самъ онъ, по отзыву спеціалистовъ, хорошій музыкантъ, прекрасно понималъ оперное дѣло, поощрялъ всякую инициативу, былъ крайне доступенъ, послѣдній хористъ могъ его видѣть въ любое время, и многіе артисты и по сегодня отзываются о немъ тепло, сердечно и съ благодарностью.

Все свое директорство, до 1917 года, онъ берегъ и лелѣялъ Шаляпина, и когда «нервность» Шаляпина ему ставили въ укоръ, отвѣчалъ: «дайте мнѣ другого такого же, съ которымъ легко ладить, я, пожалуй, уберу перваго, а до тѣхъ поръ нѣтъ». Неутомимо работалъ, что признаютъ даже его враги. Въ теченіе 19 лѣтъ онъ велъ дневникъ всей своей службы, составляющій сейчасъ многотомнѣйшее произведеніе, несомнѣнный вкладъ въ исторію театра, ибо туда онъ записывалъ все. Только послѣ нѣсколькихъ лѣтъ директорства съ нимъ случилось, по выраженію Щедрина, что «вино власти кинулось ему въ голову», хотя онъ былъ человѣкъ широко образованный, окончившій курсъ академіи, всѣмъ интересующійся и чрезвычайно начитанный. Лесть окружающихъ много въ немъ напортила. Таковъ былъ лучшій, по моему мнѣнію, директоръ Теляковскій, замѣнившій культурнѣйшаго и идельнаго князя С. М. Волконскаго, человѣка образованнаго и артистичнаго съ головы до ногъ.

Волконскій съ 1918 до 1921 года, когда онъ покинулъ Россію, сумѣлъ быть однимъ изъ любимѣйшихъ преподавателей Московскаго пролеткульта. Но атмосферы Двора въ свое время Волконскій не перенесъ. Балерина Кшесинская, бывшая фаворитка наслѣдника русскаго престола, впослѣдствіи Николая II, не пожелала надѣть данный ей костюмъ, сдѣланный по рисунку прекраснаго художника, а вышла на сцену безвкусно и аляповато одѣтая. Волконскій настаивалъ, Кшесинская не слушалась. Тогда Волконскій объявилъ ей штрафъ. Николай II штрафъ приказалъ снять. Волконскій подалъ въ отстав-

ку, вызвавъ реплику Императора: «Какой же я самодержецъ, коли танцовщицу простить не могу?» Мѣсто для Теляковскаго очистилось. Ложку дегтя въ медъ власти влилъ ему старый Всеволожскій. Когда его спросили: «Что скажете о назначеніи Теляковскаго?» — «А что сказалъ бы Людовикъ XIV, узнавъ, что кожевникъ Лубэ, нынѣ президентъ и глава Франціи, сидитъ на его мѣстѣ?» — отвѣтилъ Всеволожскій.

Театральные главари за конецъ прошлаго и начало нынѣшняго столѣтія указаны, и я теперь вернусь къ 1892 году, поступленію моему на службу. Первый пріемъ окунулъ меня въ атмосферу, мало общаго съ искусствомъ имѣющую, а именно, Пчельниковъ распорядился поручить мнѣ «наблюденіе за очисткой и дезинфекціей уборныхъ». Видя въ этомъ или «пріемъ», или желаніе показать: «не мечтай объ искусствѣ». Я не поддался на ловушку, и уборныя были приведены въ порядокъ. Вотъ съ опилками вышло неладно. Я потребовалъ опилокъ. «Подайте рапортъ въ хозяйственную часть». Но уже четыре часа, контора закрыта, а опилки нужны сейчасъ. Я купилъ опилокъ за свой счетъ, и на утро донесъ рапортомъ: «порученіе, данное мнѣ и т. д. исполнено». Хозяйственная часть «удостовѣряетъ». «А опилки откуда? У насъ ихъ нѣтъ». Купилъ. «На чьи деньги?» На свои. «Нельзя, надо на казенныя». Такъ отдайте. «Тоже нельзя. Счетъ надо послать въ контроль». Словомъ, уборныя были приведены въ порядокъ въ 7 часовъ времени, а счетъ въ 6 рублей гулялъ 6 дней. Далѣе, я подшивалъ какія-то бумаги «для практики». Потомъ, ничего не понимая, судилъ голоса хора (спасъ, какъ сказано, Танѣевъ), а къ драмѣ, избранной мною, какъ спеціальность, не допускался.

Пчельниковъ, въ концѣ концовъ, понялъ, что оторвать меня отъ театра нельзя, и сдался. Отношенія у насъ установились хорошія. Человѣкъ онъ былъ не плохой.

Въ Малый Театръ мнѣ удалось уйти съ головой при помощи случая. Освободилось мѣсто завѣдующаго кассами обоихъ театровъ, и я его принялъ. Работа завѣдующаго сама по себѣ была крайне несложна. Утромъ, къ 9½ час. (по-московски очень рано, ибо Москва вставала поздно),

открыть кассы. Билеты публикѣ продавали кассиры (счетчики) мужчины, ибо женскій трудъ еще не признавался. Вечеромъ надо было провѣрить сборы, принять деньги и на слѣдующее утро отправить ихъ въ контроль. Передъ спектаклемъ раздавались контрамарки, за часъ до начала, въ оба театра. Итого, въ сущности, требовалось не красть и присутствовать въ одномъ изъ театровъ.

Я, конечно, избралъ Малый. Просиживалъ и спектакли, и репетиціи, когда могъ, уходя, когда надо для дѣла, въ свой кабинетикъ при кассахъ. Пріобрѣлъ репутацію «исполнительнаго», ибо ввиду работы вечеромъ, отъ часу дня завѣдующій былъ свободенъ. Меня не видѣли уходящимъ послѣ репетиціи, т. е. около 4 часовъ. Единственно, что было нестерпимо, это обязательное ношеніе вицмундира вечеромъ на спектаклѣ, какъ должны были ходить всѣ штатные служащіе при дирекціи, имѣвшіе въ театрѣ свои казенныя кресла. Вицмундиръ настолько мнѣ опротивѣлъ, что въ концѣ концовъ я заявилъ, что не могу его носить.

Вотъ тутъ Пчельниковъ проявилъ себя совсѣмъ не формалистомъ, хотя и не сразу уступилъ. Мы сторговались на томъ, что всѣ первыя представленія и спектакли въ присутствіи Высочайшихъ особъ «окаянная ливрея», какъ сказалъ я Пчельникову, будетъ фигурировать.

Итакъ, какъ видно, въ мелочахъ кое въ чемъ удавалось избѣгать казенщины, а подчасъ вдругъ само министерство Императорскаго Двора проявитъ либерализмъ. Такъ, приказомъ по министерству всѣ выраженія, какъ: «честь имѣю сообщить, что...», «имѣю честь покорнѣйше просить разрѣшенія...», «его высокопревосходительство, господинъ министръ Императорскаго Двора...», «его превосходительство, господинъ директоръ Императорскихъ Театровъ...» — все это было уничтожено и приказано было писать: «сообщаю, прошу, министръ Двора, директоръ театровъ» и т. д.

Сія вольность родилась при министрѣ Фредериксѣ, до конца дней писавшемъ: «въ Зимнѣмъ дворцѣ» черезъ ять въ словѣ «Зимній», вѣроятно, изъ будущаго протеста передъ будущей совѣтской властью.

Возвращаясь къ службѣ, я укажу, что такъ называе-

мая предварительная продажа билетовъ тогда не существовала. На всякое представленіе билеты продавались наканунѣ. Никакихъ налоговъ въ пользу благотворительныхъ учрежденій не было, слѣдовательно, отчетность была болѣе, чѣмъ несложна.

Кассиръ и счетчики были богами своего дѣла. Одинъ, напримѣръ, фамилія его Ларичкинъ, получивъ недѣльный репертуаръ, могъ съ точностью до 20 — 40 рублей опредѣлить любой будущій сборъ, учитывая число мѣсяца, популярные дни именинъ, начало или конецъ недѣли, праздники, наступающіе или будущіе, вообще, московскую жизнь. Другой — Д. П. Турчаниновъ — бывшій сначала старшимъ капельдинеромъ, отецъ видной артистки Малаго Театра Е. Д. Турчаниновой, спасалъ въ тяжелыхъ случаяхъ. Пьеса дѣлаетъ битковые сборы, и тогда разрѣшалась запись на билеты артистамъ и служащимъ въ безграничномъ количествѣ. Вотъ и навалятъ записокъ, хоть на три театра. Д. П. и я дѣлаемъ «разверсточку-съ», «сокращаемъ-съ».

Никто изъ нихъ не хотѣлъ считаться съ тѣмъ, что и публикѣ надо что-нибудь оставить. Бьемся, бьемся и отвоюемъ для кассы въ продажу ложи двѣ, пять, восемь креселъ, 10—15 дешевыхъ мѣстъ (въ театрѣ 1900). Что дѣлать, Д. П.? — «Будьте покойны-съ, уладимъ». И улаживалъ. Утромъ толпа, окошко кассы открыто. — «Есть билеты на завтра?» — «Конечно», — говоритъ Т. — «А какіе?» — «Купоны-съ, по 65 копѣекъ». Спрашивающій въ тысячной шубѣ. — «Другихъ нѣтъ?» — «Распроданы-съ». Слѣдующій. Тоже. И такъ далѣе. Для бѣдно одѣтыхъ предлагались дорогія ложи. Словомъ, каждому въ такихъ случаяхъ Т. предлагалъ не то, что ему нужно. Отказывать небогатымъ было особенно тяжело. А Т. утѣшаетъ: «вѣдь еще болѣе бѣдному записано, 4 раза отказывали, ждетъ не дождется, а этого ублаготворимъ въ слѣдующій разъ». И ублаготворялъ, ибо зналъ онъ всю Москву.

Подходитъ, напр., кто-нибудь. Т. молча выдаетъ ему билетъ, зная напередъ, гдѣ такой-то привыкъ сидѣть. А вечеромъ, извѣстный всей Москвѣ «Дмитрій Платоновичъ», въ красномъ жилетѣ и въ формѣ капельдинера,

контролируетъ билеты при входѣ. Неизмѣнное пенснэ на носу, ежеминутно сбрасываемое — такъ онъ привѣтствовалъ знакомыхъ — и слова, въ родѣ: «на третій актъ особенное вниманіе обратите, ужъ Ермолова тамъ, сами увидите». Если пьеса ему не нравилась, онъ бывалъ сухъ и оффиціаленъ, а при успѣхѣ веселъ, но величавъ: «извѣстно-съ, Малый Театръ, второго нѣтъ-съ».

Укажу еще, что студентамъ университета ежедневно посылалось 40 билетовъ на галлерею, каковые получались ими по жребію, и вытянувшій жребій могъ идти въ слѣдующій разъ только, когда уже удовлетворены всѣ его товарищи, дабы не было счастливцевъ, попадающихъ два или болѣе разъ, когда другой ни разу еще въ театрѣ не былъ. Это былъ жребій-очередь.

Кромѣ того, по приказу Александра III, офицеры въ Императорскихъ Театрахъ могли купить любой билетъ за половинную цѣну.

Изъ кассовыхъ золъ, ужасомъ было барышничество, отъ котораго спасались записями билетовъ своимъ, впослѣдствіи продажей не болѣе 2 билетовъ въ однѣ руки и облавами полиціи. Однако, ничто и никогда не помогало. И я держусь того мнѣнія, что искоренить барышничество можетъ только публика своимъ бойкотомъ.

Тогдашніе барышники «драли» по-божески: полуторную или двойную цѣну. Ихъ преслѣдовали, ловили, отбирали билеты. Они отыгрывались на той же публикѣ, увеличивая цѣны. Я всегда твердо держался и держусь мнѣнія, что зло это неискоренимо никакими мѣрами принужденія и въ виду этого, а также и по понятной каждому брезгливости, я никогда не принималъ участія въ ловлѣ этихъ господъ, предупредивъ тѣмъ не менѣе барышниковъ что съ каждымъ, случайно мнѣ попавшимся, я принужденъ буду поступить по всей строгости закона (предѣлъ ихъ наказанія былъ высылка изъ Москвы). Барышники наружно притихли, но, вѣроятно, изъ симпатіи ко мнѣ, вѣчно со мною дружелюбно раскланивались и постоянно предлагали свои услуги, а на мое «убирайтесь», ехидно отвѣчали: «еще пригодимся».

Къ сожалѣнію, они оказались вполнѣ правы. Выйдя въ отставку, я на иные спектакли не могъ при помощи мо-

сковской дирекціи добиться, послѣ 19-лѣтней службы, права купить за деньги билетъ. Выручали барышники, беря надбавку «по-божески-съ, такъ какъ и вы въ насъ людей видѣли-съ, кормиться и намъ надо-съ».

Однажды и я попался, и вотъ какъ. Ведя въ «Русскомъ Словѣ» отдѣлъ драматической критики, я всегда на всѣ спектакли получалъ билеты отъ редакціи. Случился бенефисъ вторыхъ артистовъ, а на бенефисы, оказывается, редакція билетовъ не получала, чего я не зналъ, а редакторъ предупредилъ меня объ этомъ лишь наканунѣ спектакля, когда я пришелъ за билетомъ, а на кассѣ уже нѣсколько дней висѣлъ аншлагъ.

Редакція сказала мнѣ обратиться къ барышникамъ; что я и сдѣлалъ, и, конечно, моментально разыскалъ билетъ, сторговался за полуторную цѣну, вынимаю деньги и протягиваю руку барышнику, держащему билетъ. Въ это время подлетаетъ другой съ вопросомъ, за сколько я купилъ. Я отвѣчаю столько-то. «А для себя-съ или писать будете въ «Русскомъ Словѣ»? — «А вамъ зачѣмъ?» — «Коли, ежели для себя, то столько-то, а ежели писать будете — 400 рублей». — «Не буду писать!» — «Тогда цѣна обыкновенная, но на слово-съ». Что тутъ подѣлаешь, бился-бился, такъ и отдалъ 400 рублей: «Потому, для большой газеты-съ, а она платить должна». — «Да какъ же я, черти, такой счетъ редакціи подамъ? Меня мошенникомъ сочтутъ». — «Не безпокойтесь, тамъ знаютъ-съ».

Дѣйствительно, когда я послѣ долгаго колебанія начерталъ счетъ на 90 рублей (больше стыдно было) и явился за его полученіемъ, то по поводу этого счета я былъ приглашенъ къ редактору-распорядителю, симпатичнѣйшему Фед. Ив. Благову, товарищески заявившему мнѣ, что «фальшивыхъ» счетовъ подавать не слѣдуетъ, ибо онъ по опыту знаетъ, что я не 90 рублей заплатилъ, а гораздо больше. «Я вѣдь знаю, что въ такихъ случаяхъ съ нашей редакціи берутъ, а тутъ шелъ «Израиль»— пьеса, гдѣ затронутъ еврейскій вопросъ, редакція должна быть освѣдомлена, боялись скандала, повѣрьте, барышники все это великолѣпно учли».

Въ службѣ по кассамъ, пріятной, хотя и хлопотливой частью дѣла была раздача контрамарокъ, гдѣ, соблюдая

строгую справедливость, можно было многимъ неимущимъ дать возможность посѣщенія спектаклей. Къ контрамаркамъ относился въ Большомъ Театрѣ и такъ называемый «клоповникъ», а именно, при главномъ входѣ въ партеръ съ обѣихъ сторонъ входа шли занавѣски, и между ними и амфитеатромъ было пространство аршина 2 ширины и аршинъ 5 длины. Это и были «клоповники», спасавшіе, когда все было полно.

Въ первые годы моей службы юный П. С. Оленинъ, впослѣдствіи главный режиссеръ Частной Оперы, и извѣстный въ Европѣ А. А. Санинъ, тогда небогатые студенты, бывали частыми посѣтителями «клоповника», заходя въ антрактѣ «попить чаю» въ мой кабинетикъ за кассою. Помню, какъ сейчасъ, ихъ лица, когда туда же зашелъ покурить оберполицеймейстеръ, извѣстный Власовскій.

Шла «Орлеанская Дѣва» съ Ермоловой въ бенефисъ декоратора Гельцера, брата танцора. Два антракта Власовскій молчалъ и все слѣдилъ за бесѣдою молодежи о Шиллерѣ, Ермоловой и спектаклѣ, а потомъ вдругъ выпалилъ: «Скучно! Скажите, почему драмы играютъ? Развѣ нельзя было балетъ поставить? Вѣдь сегодня бенефисъ декоратора». — «Конечно, можно было дать балетъ, но Гельцеръ избралъ «Орлеанскую Дѣву», — отвѣтилъ я. — «Ну, и что же?» — не унялся Власовскій. — «Пусть избралъ, разъ это его право. Но и въ этихъ декораціяхъ можно было балетъ дать. Мѣста, что ли, танцовать не хватитъ?» — «Господинъ оберполицеймейстеръ, въ вашей усовершенствованной паровой пожарной машинѣ вы овса развозить не будете?». Этотъ аргументъ подѣйствовалъ. Власовскій безъ памяти любилъ свое дѣло, былъ въ немъ геніаленъ и высоко честенъ. Онъ только пробурчалъ: «Скучновато, но разъ надо, ничего не подѣлаешь».

Конечно, въ дни подобныхъ большихъ спектаклей, урваться на сцену не приходилось. Въ остальные дни было свободнѣе, и, кончивъ утреннюю работу часамъ къ 12, я оставался «дежурить». Дежурство происходило на сценѣ, гдѣ репетиціи начинались обычно въ 11 часовъ.

Не буду описывать моихъ первыхъ шаговъ за кулисами, театралъ меня пойметъ. Я скажу только о внѣш-

нихъ впечатлѣніяхъ. Меня поразила чрезвычайная примитивность увидѣннаго. Энтузіасту, особенно молодому, не надо показывать декораціи вблизи, а тогдашнія, вдобавокъ, пестрѣли дырами, ихъ тайно провертывали и сквозь эти дырки смотрѣли спектакли.

Далѣе, я узналъ, что говорятъ не бута́форъ, а бутафо́ръ, а А. М. Кондратьевъ любезно пояснилъ: «Это слово итальянское, отъ buttare fuoro, что значитъ выдвигать впередъ». Я услыхалъ крикъ: «А гдѣ подлецы-химики?» и пришелъ въ недоумѣніе, скоро разъяснившееся: химиками звали освѣтителей, вѣроятно потому, что освѣщеніе тогда было газовое (электричество заведено въ 1893 году), а газъ — продуктъ химической переработки и кстати, попахиваетъ. Отсюда — химики. А «подлецы» потому, что свѣтъ вѣчно не ладился и всѣхъ приводилъ въ отчаяніе.

Эффектовъ было три: бѣлый свѣтъ, затѣмъ передъ рампой синее стекло или красное. Утро и ночь наступали, какъ на экваторѣ — спустятъ синее стекло сразу, затѣмъ сразу красное, или, наоборотъ, и готово.

Я познакомился и съ терминологіей, причемъ слова: «люкъ, трапъ, трюмъ, колосники» — напомнили мнѣ однозвучные морскіе термины на пароходахъ. Что люкъ — отверстіе со сцены внизъ, трапъ — лѣстницы, трюмъ — помѣщеніе подъ сценой, — я понялъ сразу, а «колосниками» оказались узкіе проходы высоко надъ сценой, съ коихъ спускались и подымались декораціи. Возгласъ «отдай промускатонъ» совсѣмъ меня озадачилъ. Смотрю, съ потолка декораціи изъ середины опускается толстая веревка, а къ ней подвѣсили люстру. А «промускатонъ» гдѣ? — «Да вотъ эта веревка.» Удивляться мнѣ пришлось и дальше... Спрошенный мною начальникъ монтировочной части, его помощникъ, костюмерша, парикмахеръ, гдѣ они нынче вечеромъ, всѣ дали одинъ отвѣтъ: «нигдѣ не будемъ, сегодня мы пилюли принимаемъ». Да что они, больны, что ли, и всѣ одной болѣзнью? Хохотъ былъ мнѣ отвѣтомъ. Оказывается, изъ Петербурга прислали всю обстановку для фееріи «Волшебныя пилюли», и вотъ ее-то и надо было «принять».

Театральный жаргонъ всегда сокращаетъ названія

пьесъ. Такъ, говорятъ: «Таланты», вмѣсто «Таланты и поклонники, «Гдѣ тонко», а не «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», «Хозяйка», а не «Хозяйка гостиницы».

А театральные рабочіе говорили такъ: «это у насъ въ «Горѣ отъ умѣ» шло, а это — въ «Жизнѣ за царѣ». Была даже декорація, ходившая въ «Эрнаняхъ» («Эрнани»).

Среди этихъ пустяковыхъ, хотя и характерныхъ внѣшностей, въ первые же дни удалось наткнуться на сокровище. Такъ, осматривая костюмерную, я увидалъ тамъ десятки старинныхъ, подлинныхъ шелковыхъ и бархатныхъ кафтановъ 18-го вѣка, такихъ тоновъ, шитыхъ шелками, серебромъ и золотомъ, что имъ мѣсто въ музеѣ. А. Н. Бенуа, художникъ-знатокъ 18-го вѣка, былъ бы въ восторгѣ. «Почему же ими никогда не пользуются?» — «Да вотъ, графъ Сологубъ видѣли, даже министру писали, да вотъ скончались, они и будутъ висѣть». К. С. Станиславскій воспользовался ими однажды для опернаго ученическаго спектакля, а затѣмъ они такъ и висѣли. Вмѣстѣ съ наивнымъ, никакой художественной цѣнности не имѣющимъ, голубенькимъ, съ позументиками костюмчикомъ, сшитымъ для... Аделины Патти. Все равно— отдѣлъ такой-то (костюмы женскіе), подъотдѣлъ такой-то (историческіе), сарай такой-то (опера), шкафъ и номеръ костюма. Порядокъ-съ».

Много было цѣннаго и интереснаго рядомъ съ варварствомъ. Видѣлъ я какъ-то сваленные, правда, сильно поломанные, восемь клавесиновъ, 4 краснаго дерева коричневаго отлива, какъ лучшій Жакобъ, 4 темной карельской березы. «Это въ реформу». Реформой называлась продажа негоднаго имущества съ аукціона. Почему въ реформу? А потому, что больше на клавесинахъ никто не играетъ и они поломаны. Ну, а дерево, вѣдь это сокровище.

Сокровища, всѣ восемь, пошли за сто съ чѣмъ-то рублей, купившій ихъ антикваръ ликовалъ. Зато безконечно жило и вѣчно фигурировало золоченое трюмо во весь ростъ. Какъ гостиная, волокутъ это проклятое трюмо и любовно мажутъ зеркало саломъ, чтобы не отсвѣчивало. «Да скажите, въ какой гостиной вы видѣли трюмо? Развѣ, что у описанной Чеховымъ мадамъ Дуду было такое,

такъ она сводня». — «Принято-съ всегда трюмо ставить». Спасибо Теляковскому. Приказалъ, чтобы «трюмо не было».

Первый день моего посѣщенія сцены былъ сплошнымъ удивленіемъ. Съ главарями труппы я познакомился, еще будучи въ университетѣ. Мнѣ надо было представиться остальнымъ, для чего я пошелъ въ курилку. Вижу, сидитъ среди прочихъ сѣдой, какъ лунь, благообразный старикъ. Я подхожу и называю себя. Старецъ вскакиваетъ, отвѣшиваетъ мнѣ поклонъ, какой полагается монаху и, не выпрямляясь, жметъ мою руку. Видя мое невѣроятное смущеніе, С. А. Черневскій, отведя меня, сказалъ: «Онъ стараго закала, къ лицамъ изъ дирекціи относится съ почтеніемъ, а съ В. П. Бѣгичевымъ хуже было. Бѣгичевъ первый сталъ всѣмъ руку подавать, и, какъ въ первый разъ ее подалъ этому М., такъ тотъ у него руку поцѣловалъ. Бѣгичевъ со сцены убѣжалъ и два дня не показывался».

Этотъ самый М. оказался впослѣдствіи человѣкомъ идеальной порядочности и огромнаго достоинства, не видѣвшимъ въ формѣ своей почтительности и тѣни пресмыканія, что мнѣ стало ясно, когда я узналъ, въ какой атмосферѣ былъ воспитанъ этотъ человѣкъ. Власть стариннаго начальства была деспотична, а отношенія такія: до середины 70-хъ годовъ даже старшіе артисты руки младшимъ товарищамъ не подавали.

Въ 50-хъ годахъ былъ управляющій театрами Верстовскій, авторъ оперы «Аскольдова могила». Жилъ Верстовскій въ 17 верстахъ отъ Москвы, на дачѣ, а молодому тогда М. былъ заказанъ казенный фракъ, въ коемъ онъ явился въ контору, показаться. Верстовскій, будучи занятъ, велѣлъ придти «завтра», а завтра какъ разъ не было присутствія, ибо лѣтомъ контора работала 4 дня въ недѣлю. Но приказано: — завтра. Вотъ, М. снялъ сапоги, чтобы не износились, завернулъ фракъ, идетъ пѣшкомъ 17 верстъ, переодѣвается на кухнѣ у Верстовскаго и является. Тотъ выходитъ: «хорошо, повернись. И тутъ хорошо, иди, голубчикъ, съ Богомъ». Тѣмъ же способомъ обратно. Итого 34 версты.

Странно одно. Никто изъ служившихъ съ Верстов-

скимъ никогда оскорбленія не чувствовалъ. «Время такое было», — говорили всѣ. А говорили такое, что вѣрилось съ трудомъ.

Вотъ шуточка Верстовскаго. Былъ у него любимецъ, басъ Куровъ, имъ же выведенный. Куровъ имѣлъ при толстой фигурѣ такое же круглое, толстое лицо. Вотъ на спектаклѣ, гдѣ вся труппа на сценѣ, Верстовскій, стоя рядомъ со своимъ знакомымъ, кричитъ: «Куровъ, подойди.» Тотъ подходитъ. «Повернись». Повертывается. «Что, что рожа, все едино». Разговоръ оконченъ.

Верстовскій гнѣвается. Но пусть разскажетъ вмѣсто меня крупный балетный артистъ Гельцеръ, ибо съ нимъ случилось нижеслѣдующее: «Напроказилъ я разъ мальчишкой въ школѣ, да такъ, что и самъ не радъ былъ. Вызываютъ къ Верстовскому, иду ни живъ, ни мертвъ. Велитъ впустить. Какъ увидалъ я, въ раскрытыхъ дверяхъ, стоитъ звѣрь звѣремъ Верстовскій, такъ со страху я не просто поклонился, а въ поясъ, и крестъ сотворилъ, да еще при этомъ случилось со мною, что съ медвѣдемъ съ перепугу бываетъ. Посмотрѣлъ я на Верстовскаго. Онъ этакъ носомъ повелъ, губы у него чуть дрогнули и сказалъ: «пошелъ вонъ». Больше мнѣ ничего не было. Вы вотъ, молодежь, все не понимаете, почему у насъ на него злобы нѣтъ. Театръ онъ любилъ и все ему отдавалъ. Все осмотритъ передъ спектаклемъ, даже, какъ у танцовщицы башмаки завязаны. Не улыбайтесь, грязнаго тутъ ничего не было, а знаете — неправильно завязанный башмакъ грозитъ переломомъ ноги. Верстовскій, если замѣтитъ плохую завязку, шлепки даетъ. Плохо ли было, хорошо ли было, вамъ, молодежи, виднѣе, а лишите меня театра, умру».

Всѣ любили тогда театръ. Одни, какъ слѣдуетъ, другіе неумѣло или просто глупо, даже чиновники, и тѣ могли стать другими, когда «служащіе по драматической части» были «при исполненіи обязанностей», т. е. когда художники творили. И публика въ театрѣ священнодѣйствовала. Пропустить спектакль въ Маломъ Театрѣ было горемъ и «снобизма», быть непремѣнно на премьерѣ, тогда не было. Иные даже предпочитали послѣдующіе спектакли, когда «пьеса уляжется».

Какъ на примѣръ отношенія къ театру, укажу на нѣкоего Подгурскаго, богатѣйшаго человѣка, поляка, имѣвшаго въ Малой Азіи, въ Бейрутѣ, арабскій дворецъ, глубоко просвѣщеннаго человѣка. Онъ специально для Малаго Театра проводилъ въ Москвѣ 4 мѣсяца ежегодно.

Нѣтъ ничего удивительнаго, что театръ любили люди просвѣщенные. Но любила его и средняя публика, и даже театральные рабочіе, единственная категорія рабочихъ, коимъ тогда театръ былъ доступенъ. Сила ли тогдашняго театра, воспріимчивость ли русскаго народа, или то и другое вмѣстѣ, но вотъ, что получалось.

На одной изъ репетицій я услыхалъ слова Ермоловой: «Не знаю, пройдетъ ли пьеса, что-то не ладится. А, кстати, рабочіе смотрятъ?» — «Смотрятъ», — говорятъ ей. — «Ну, тогда хорошо будетъ». И, дѣйствительно, чутье, я хотѣлъ бы сказать, чувствованіе, у театральныхъ рабочихъ было изумительное. Такъ и знали, что, если рабочіе не смотрятъ, пьеса имѣть успѣха не будетъ.

Сужденія ихъ были дѣтски-геніальны. Идетъ серьезная вещь, хорошая; но безъ всякаго намека на комедійность. Я услыхалъ бесѣду рабочихъ: «Вотъ, вѣдь не смѣшно, а не скушно». Идетъ «Власть тьмы», разговоръ такой: «Словно гвоздемъ по самую шляпку тебѣ въ душу вбиваютъ». Что эти зачастую безграмотные люди воспринимали грамотно, опять покажутъ факты. Небольшой артистъ требуетъ главной роли. Ему вслѣдъ раздается Гоголевское: «не по чину берешь». Молодой Петька мелетъ чепуху, старшій кладетъ ему на плечо руку и ушибаетъ его Островскимъ: «разговоръ у тебя, братецъ, легкій, а что къ чему, не дано». Уходъ въ отставку Пчельникова былъ запротоколенъ Шиллеровскимъ: «Милордъ на кораблѣ во Францію отплылъ» («Марія Стюартъ»). Кто-то несправедливо награжденъ, цитируется Ибсеновское: «счастливѣйшій — вотъ величайшій» («Борьба за престолъ»). Всего не упомнишь, но сказаннаго довольно, а лаской и человѣческимъ обращеніемъ можно было всего добиться отъ рабочихъ.

Помню, въ 1901 году, во время гастролей Томазо Сальвини, надо было во что бы то ни стало сдѣлать репетицію въ Страстную среду вечеромъ. Теляковскаго не

было, а его замѣстители, боясь будущихъ нареканій, были противъ. Труппа и рабочіе видѣли, что дѣло этого требуетъ. Всѣ безпрекословно согласились и пробыли въ театрѣ съ 7 часовъ вечера до 4 часовъ утра, пока 73-лѣтній старикъ велъ репетицію.

Такихъ примѣровъ много. Зато, если рабочіе не взлюбятъ, они отравятъ жизнь, а то и отмстятъ. Однажды былъ принятъ по постановочной части помощникомъ нѣкій типъ, относительно котораго не могло быть сомнѣнія, что онъ служитъ и въ охранкѣ. Рабочихъ онъ изводилъ. Въ одинъ прекрасный день мы увидали сего охранника остриженнымъ подъ машинку, до бороды включительно. Типъ этотъ смолчалъ и скоро, слава Богу, убрался. Рабочіе посмѣивались. Шептали, что его изловили и насильно остригли. Восторгъ былъ общій.

Заканчивая о «Скоморошьемъ Приказѣ», я скажу, что спектакли шли при освѣщенной зрительной залѣ, въ антрактахъ обязательная музыка, передъ третьимъ актомъ «Гамлета» полька или галопъ «Пробужденіе льва». Нѣмцу-дирижеру пробовали рекомендовать подходящую музыку, но воспринялъ онъ это своеобразно, ибо вмѣшиваться въ свое дѣло не позволялъ: самъ сдѣлаю. И вотъ, приходитъ онъ какъ-то и заявляетъ съ нѣмецкимъ акцентомъ: «состафилъ программъ подходяще для глюбока вещь — тутъ traurig и весели фперемежке».

Подымаютъ послѣ перемѣны занавѣсъ. Декорація нравится, публика апплодируетъ. Въ средневѣковой тюрьмѣ выходитъ декораторъ въ пиджакѣ и кланяется, заслоняя собою сидящаго закованнаго въ цѣпи героя пьесы. Было примитивно, патріархально, иногда глупо, а иногда хорошо. Объ этомъ разсказано. «И, все-таки, она вертѣлась». Театръ былъ храминой. Какой — я разскажу дальше.

BIBLIOTHÈQUE POUCHKINE
UNION NATIONALE RUSSE
80, rue du Laveu, LIÈGE

Глава V.

Храмина.

(Малый Театръ въ періодъ расцвѣта).

Что ни актеръ, то талантъ. Какъ они играютъ? «Одно слово — Малый Театръ». Вотъ, что тогда говорилось въ публикѣ, писалось въ печати.

Тогдашнее время, время многочисленныхъ индивидуальныхъ талантовъ. Я спрошу: случайный, счастливый, механическій подборъ хотя бы и многочисленной группы талантовъ есть ли это театръ? По-моему еще далеко нѣтъ. Ибо многія роли, пускай даже вся пьеса, будутъ прекрасно «по ролямъ» исполнены. Получится ли общность, цѣльность, т. е. ансамбль исполненія? Нѣтъ, если каждый будетъ только хорошо, допустимъ, великолѣпно играть.

Ансамбль получится только въ томъ случаѣ, когда каждый, не теряя своей индивидуальности, одновременно почувствуетъ себя неразрывной частью цѣлаго. Другими словами, труппа должна являть собою не механическій сборъ талантовъ, а организмъ, органически спаянный, ибо театръ по существу своему организмъ, а не механизмъ, хотя бы и великолѣпный.

Такимъ художественнымъ организмомъ и **былъ** Малый Театръ. Недаромъ его называли оркестромъ. Оркестръ безъ дирижера (режиссера), улыбнется читатель, и ошибется. Кто же былъ режиссеромъ? А каждый артистъ въ отдѣльности и всѣ вмѣстѣ.

Объясненіе этому, во-первыхъ, въ традиціи Малаго Театра. Въ книгѣ о Щепкинѣ все это изложено. Прочтите его разговоръ съ Мочаловымъ о Гамлетѣ, и по двумъ фразамъ ясно, что это бесѣдуютъ режиссеры. Режиссе-

ромъ былъ впослѣдствіи Шумскій, говорившій: «я не выйду на сцену, пока Рѣшимовъ не уронитъ платка (что по пьесѣ требовалось) какъ слѣдуетъ». Режиссеромъ былъ великій Провъ Садовскій, когда послѣ 10-лѣтней славы Федотовой, онъ подошелъ къ ней и впервые сказалъ: «ну, вотъ, и ты стала актрисой» и поздравилъ ея учителя Самарина, дивно игравшаго аристократовъ и всю жизнь говорившаго «булгахтеръ» (бухгалтеръ). Режиссерами видалъ я тогдашнихъ корифеевъ сцены. Видалъ, какъ всѣ кидались помогать, когда у кого-нибудь что-нибудь не ладилось. Видалъ и наоборотъ, какъ особенно удачное мѣсто у товарища заставляло другихъ мѣнять свою игру, а иногда стушевать ее, если было ясно что такъ надо.

Объ ансамблѣ тогда не говорили — его создавали. И слово это стало произноситься, благодаря созданіямъ артистовъ Малаго Театра. Чисто механическій факторъ, а выражусь по-русски, постановка дѣла помогала общей сплоченности. Въ Малый Театръ артисты принимались тогда на постоянную службу, не по контрактамъ. Десятилѣтіями они играли вмѣстѣ, и ясно, что спѣться имъ было возможно.

Наконецъ, само отсутствіе режиссера, это звучитъ парадоксомъ — могло изъ артистовъ создать коллективнаго режиссера. Люди видѣли, что зеркало (режиссера) имъ не даютъ, и стали всматриваться въ души другъ друга взаимно воспринимая лучи каждаго, а внѣшнее убожество показало, быть можетъ, артистамъ, что вся надежда на нихъ самихъ. Словомъ, даже темныя стороны (зло всегда будетъ рабомъ добра, будетъ ему служить) помогли выстроить храмину — театръ.

Странно сравнить: тогда индивидуальный талантъ и коллективный режиссеръ, а теперь, наоборотъ. Что лучше — не мнѣ судить. Я скажу только, что, когда играли тогда, то артисты заставляли насъ смотрѣть, а не разсматривать, слушать, а не прислушиваться. Лить слезы, а не «утирать слезу», хохотать, а не посмѣиваться, трепетать, а не интересоваться, мыслить, а не размышлять. Не-

даромъ за 50 лѣтъ до насъ Бѣлинскій звалъ въ театръ «молиться и плакать».

Мы, кромѣ того, тамъ и смѣялись, охваченные весельемъ, и недаромъ прекрасный критикъ того времени С. А. Флеровъ, псевдонимъ «Васильевъ», — создалъ слово «охватъ», говоря объ особо выдающихся спектакляхъ Малаго Театра. Зритель подлинно охватывался, обхватывался искусствомъ. Разсказывая объ этомъ охватѣ, не упомянуть на первомъ мѣстѣ М. Н. Ермолову — это то же, что въ описаніи Кремля пропустить Успенскій соборъ. Начавъ съ нея, я сообщу далѣе о ея славныхъ товарищахъ, увы, закончившихъ великую, почти столѣтнюю культурную дѣятельность Малаго Театра. Ниже мы увидимъ, какъ и почему наступилъ конецъ.

Итакъ.

Для Москвы того времени Ермоловой не было, была «Марья Николаевна». О ней написано много, будутъ писать еще больше. И терминъ «Ермоловская эпоха», конечно, войдетъ въ исторію русскаго театра, какъ «эпоха Шаляпина» въ исторію созданія музыкальныхъ образовъ. Нѣтъ ничего легче и ничего труднѣе, какъ описывать великое, но для перваго самому надо быть великимъ. И Ермолова получитъ вѣрное описаніе, когда явится историкъ, своего рода «Ермолова». Для простыхъ изобразителей остаются восклицательные знаки, но они расхолаживаютъ, ибо скучны. Я прибѣгну къ методу историческаго протокола. Ничего другого не остается, а не говорить о Ермоловой стыдно.

Дочь суфлера Малаго Театра отдается въ балетное училище. Она своей неспособностью къ танцамъ приводитъ всѣхъ въ отчаяніе. Полное отсутствіе «элеваціи» (прыжокъ въ воздухъ), «балона» (умѣнье держаться въ воздухѣ — спеціальность Нижинскаго и Павловой), ей бы, конечно, простили, но она была неуклюжа, немузыкальна, и ее мѣтили въ кордебалетъ, конечно, на послѣднія мѣста. Его Величество — Случай — выдвинулъ Ермолову, такъ говорятъ факты.

Назначенъ бенефисъ Н. Н. Медвѣдевой, героиню въ «Эмиліи Галотти» Лессинга должна играть уже ставшая «актрисой», по признанію самого Садовскаго, Г. Н. Федо-

това, но она заболѣваетъ. Медвѣдева кидается искать замѣстительницу, и находитъ... бездарную 17-лѣтнюю балетную ученицу, которой и поручаетъ Федотовскую роль. Никому неизвѣстная до сихъ поръ дочь суфлера, — гадкій утенокъ балетной школы, — вышла послѣ спектакля 1870 года царственнымъ лебедемъ драмы. Случай? По факту — да. А зоркость Медвѣдевой? А умѣнье найти, это тоже случай? Случай всегда былъ, есть и будетъ поводомъ для того или иного, но причины таятся въ другомъ.

Конечно, не болѣзнь Федотовой выдвинула Ермолову, а духъ, душа Малаго Театра, гдѣ подлинныя традиціи и истинные завѣты береглись и преемственно передавались, и гдѣ служители этого театра искали и обрѣтали. Талантъ Медвѣдевой «во всякомъ случаѣ» обрѣлъ бы Ермолову.

Читатель, никогда не видавшій Ермоловой, спроситъ, какая она была. А видавшіе дѣлились на два лагеря, въ отношеніи тысячи къ одному. Первые фанатически преклонялись, не допуская никакой критики, вторые указывали на отсутствіе того, что зовется виртуозностью, на ея низкій, не всѣмъ нравящійся голосъ и на однообразіе внѣшнихъ пріемовъ. Ну, и попадало же имъ.

Принадлежа ко второй категоріи, я теперь вижу, послѣ 30-лѣтняго знакомства съ артисткой, что по существу мы не были правы. Я оставлю въ сторонѣ голосъ. Многимъ онъ чрезвычайно нравился. И коснусь упрека въ однообразіи. Всякій образъ, воспроизводимый ею, артистка стремилась очеловѣчить, найти въ немъ вѣчныя божественныя черты, возвысить его. Бога подлиннаго она умѣла найти всюду и умѣла это показать.

«Достоевскій сцены», этотъ эпитетъ къ ней приложимъ, но при этомъ Достоевскій женственный, мягкій, а когда надо и поэтичный.

Болѣе чѣмъ 50-лѣтняя дѣятельность Ермоловой во всѣхъ роляхъ показала намъ: «вотъ какимъ бываетъ идеалъ женщины». Борется ли изображаемое ею лицо за правду, любитъ ли, ненавидитъ, страдаетъ или радуется, вы всегда уходили изъ театра съ теплымъ чувствомъ: «жить еще можно, разъ есть такія женщины». Душа Ер-

моловой просвѣтляла все, къ чему ни прикасалась. По этъ правды и свѣта, которые она воспѣвала, она не нуждалась въ виртуозности, какъ не нуждается въ ней истинная молитва. Отсутствіе виртуозности у такихъ талантовъ выше самой виртуозности. Она не восхищала, но трогала, возвышала и потрясала, и зритель жилъ съ нею. Какъ, я сейчасъ разскажу.

Спросите меня сейчасъ, меня, ее критиковавшаго, какого цвѣта Ермоловскіе глаза. Я, видѣвшій ее 19 лѣтъ почти каждый день, не могу забыть ея огромныхъ сверкающихъ ослѣпительныхъ глазъ, мечущихъ молніи въ сильныхъ мѣстахъ любой пьесы, ея взгляда нѣжнаго, ласкающаго и все прощающаго въ другихъ мѣстахъ.

При всемъ этомъ, великая простота, по поводу которой мнѣ хочется привести небольшую параллель между Ермоловой и французской великой артисткой Режанъ. Общаго между ними ничего не было, но онѣ сыграли въ жизни одну и ту же роль, въ пьесѣ Бріе «Красная мантія». Въ этой пьесѣ есть сцена, гдѣ жена крестьянина, невинно обвиненнаго въ убійствѣ, запутывается въ тенетахъ подлеца-слѣдователя, который, измотавъ ея душу, говоритъ ей: «Вы признаніемъ спасете дѣтей». Не забудемъ—героиня—мужичка и самая простая. Она кричитъ слѣдователю: «мои дѣти, мои дѣти» и т. д.

Въ этомъ мѣстѣ Режанъ дѣлала чудо, въ непристойный жестъ вносила поэзію. Она, при крикѣ о дѣтяхъ, разставляла ноги, обѣими сложенными руками хваталась за промежность ногъ и такъ смотрѣла на слѣдователя. Этотъ жестъ можно было показать монаху и ребенку, онъ не шокировалъ. Вы видѣли мать, ставшую тигрицей, не тронь ее, убьетъ (такъ и было по пьесѣ). Только безпредѣльное изящество француженки рискнетъ на такой жестъ, только француженка, сумѣетъ этотъ жестъ «оправдать». Вы восхищенно «утирали слезу», ибо вамъ жалко темной мужички.

Когда Ермолова, не знаю какъ, не помню какъ, говорила «мои дѣти»; вамъ жалко было «всѣхъ бѣдныхъ матерей». Всечеловѣчность Ермоловой ставила на свое почтенное мѣсто недосягаемую виртуозность Режанъ. Смотря на Ермолову, вы иногда понимали, что въ женщинѣ зло мо-

жетъ быть атрофировано. Въ ней было беззавѣтное устремленіе къ идеалу, за это Москва ее и любила.

«Одинъ изъ двухъ путей избрать ты долженъ, и разъ избравъ — возврата нѣтъ тебѣ», — написала артистка на листѣ съ автографами, о коемъ я упоминалъ, говоря о Лентовскомъ. Въ этихъ словахъ вся Ермолова.

Вся она была для театра, все она отдала театру. Скромная, застѣнчивая въ личной жизни, часто робкая и деликатная до смѣшного, она ни пяди не уступала изъ своей вѣры. Ужъ на что тогдашняя дирекція, и та считалась съ Ермоловой, а говоря по правдѣ, просто ея боялась: такъ великъ былъ ея нравственный и художественный престижъ. Объ артистахъ и говорить нечего. «Надо поскорѣе выучить роль, Марья Николаевна будетъ знать. Неловко». — «Марья Николаевна вышла на сцену». Отношеніе къ дѣлу изъ всегда добросовѣстнаго становится священнодѣйствіемъ. «Марья Николаевна похвалила»,— человѣкъ сіяетъ. «Молчитъ» (значитъ, недовольна), — и человѣкъ, какъ въ воду опущенъ.

Публика на нее молилась, а юношество окружало ее легендами. «Она, напримѣръ, изъ театра выйдетъ, всегда извозчика возьметъ самаго бѣднаго и втрое заплатитъ».— «А мнѣ говорили», — повѣствуетъ другой, — «что и ужинаетъ она такъ: купитъ колбасы на гривенникъ, вотъ и все». Молодежь вѣрила, что ей это дѣйствительно «говорили», хотя дѣйствительности въ этихъ легендахъ, конечно, не было, какъ и во всѣхъ легендахъ. Въ каждой легендѣ есть что-то большее, — правда. Замѣните извозчика и колбасу, — доступную и понятную форму, — другими «формами» и правда немедленно выявится. Принципъ «нѣтъ возврата» труднѣе, чѣмъ колбаса на ужинъ или извозчикъ, вмѣсто казенной театральной кареты, гдѣ ей полагалось два мѣста.

Любителей реализма я успокою фактами. Въ серединѣ семидесятыхъ годовъ, послѣ перваго представленія драмы «Овечій источникъ» Лопе де Вега, Ермолова отправилась домой въ каретѣ, везомой молодежью и студентами. Между прочимъ, «въ упряжкѣ» состоялъ студентъ, впослѣдствіи московскій губернаторъ Кристи.

Ея бенефисы были событіемъ. Хочется только упо-

мянуть объ одномъ небольшомъ подношеніи, сдѣланномъ ей въ ея 25-лѣтній юбилей въ 1895 году. Ермолова, всегда щедрая къ неимущимъ, зная, что у нея будутъ подношенія, волновалась, какъ бы рабочіе сцены не «истратились». Они поднесли ей подарокъ, отъ котораго у артистки брызнули слезы: — кусокъ пола Малаго Театра съ надписью серебряными буквами (точно я словъ не помню): «на этихъ подмосткахъ играли Мочаловъ, Щепкинъ и Ермолова».

Пятидесятилѣтній юбилей ея въ 1920 году у всѣхъ въ памяти. Депутаціи со всей Россіи днемъ у ея квартиры на Тверскомъ бульварѣ, сотни адресовъ вечеромъ. «Съ праздникомъ», — говорили въ этотъ день всѣ посѣтители Малаго Театра, вмѣсто «здравствуйте».

Она, дѣйствительно, вся была праздникъ. Праздникъ свѣта, искусства. Перечислять ея роли мало, описать невозможно. Шекспиръ, Шиллеръ, Гете, Гюго, Лопе-де-Вега, Островскій, Писемскій и современные тогда князь Сумбатовъ и Немировичъ-Данченко, — вотъ ея репертуаръ. Ибсена Ермолова не любила. А когда я задумалъ ввести въ репертуаръ Ведекинда, сказала мнѣ, что такія вещи надо запрещать черезъ полицію. О современномъ кинематографѣ неизмѣнно держалась убѣжденія, что тамъ дерутся.

Желающіе составить себѣ вѣрное впечатлѣніе о ея внѣшности, пусть обратятся къ извѣстному портрету Сѣрова, удивительно схватившаго душу ея таланта. Остается удивляться, какъ эта неуклюжая, бездарная танцовщица въ балетѣ, обладала въ драмѣ прелестной по граціи и по невѣроятной моложавости фигурой. Здѣсь она оказалась изящна и красива. Съ годами внутренняя царственность стала рѣзко выявляться и въ наружныхъ формахъ, какъ всякія вообще основныя «свойства» кристаллизируются годами. Скромная, милая, застѣнчивая М. Н., вѣчно курящая, все больше и больше стала походить и внѣшне на то, что принято называть «царственная особа».

Ея историку будетъ надъ чѣмъ потрудиться. На мой разсказъ выпала скромная роль сказать про нее — «она была геніальна». Про нее или это, или цѣлые томы.

Послѣднее. Укажите, въ какомъ театрѣ уживаются двѣ актрисы на однѣ роли, обѣ знаменитости. Правило:— онѣ не уживаются. Исключенія правило подтверждаютъ. Ермолова и Федотова его подтвердили. Обѣ на однѣ роли, противоположныя по характеру дарованій, обѣ онѣ взаимно цѣнили, любили, уважали другъ друга, помогали другъ другу. «У меня нѣтъ блеска Федотовой», говорила Ермолова. «У меня нѣтъ Ермоловской мощи и проникновенія», — могли вы услышать отъ Федотовой.

Обѣ артистки живымъ дѣломъ подавали цѣннѣйшій примѣръ искать въ театрѣ не то, что плохо, а то, что хорошо, и лелѣять это хорошее.

Ермолова чувствуетъ въ комъ-нибудь талантъ. «Идите къ Федотовой, она васъ научитъ, я не умѣю». Мнѣ кажется, тутъ она была не совсѣмъ права, ибо, хотя въ ней не было, быть можетъ, свойствъ учителя драматическаго искусства, такія артистки тоже могли бы принести неоцѣнимую пользу именно въ драматическихъ школахъ.

Ермолова никогда ничего не объясняла, она творила и показывала творчество. Я думаю, что, если бы такихъ артистовъ, не владѣющихъ техникой преподаванія, приглашать въ школы, прося ихъ тамъ играть для учениковъ, пускай по возрасту совсѣмъ не подходящую роль, это дало бы то же, что превосходный анализъ или талантливая лекція. Не давая объясненій, подобные артисты дали бы почувствовать, т. е. воспринять сердцемъ и душой. Вѣдь, «почувствовать» въ искусствѣ это и значитъ «понять». Мнѣ хочется вѣрить, что въ будущемъ школы будутъ приглашать не только выдающихся преподавателей, но и творцовъ. Такъ по - моему и должно быть.

Чувствуя, что въ разсказѣ объ этомъ талантѣ я мало разсказалъ читателю, я закончу искреннимъ пожеланіемъ пережить въ театрѣ подобное тому, чѣмъ была почти для всей тогдашней Москвы Марія Николаевна Ермолова. Если искусство есть исканіе истины въ формѣ прекраснаго, то вся Ермолова есть не только исканіе, но обрѣтеніе истины въ формѣ глубиннаго, и это глубинное было просто, какъ все истинно прекрасное, и бездонно, какъ сама истина.

Полной противоположностью Ермоловой въ художе-

ственномъ творчествѣ былъ другой талантъ Малаго Театра, Гликерія Николаевна Федотова.

Поступивъ на сцену Малаго Театра въ 1862 году подъ своей дѣвичьей фамиліей Познякова, артистка вскорѣ вышла замужъ за даровитаго артиста и режиссера, одного изъ учителей Станиславскаго; бракъ этотъ счастливъ не былъ, супруги скоро разошлись (моральныя свойства мужа были тому причиной) и Федотова осталась со своимъ единственнымъ сыномъ, впослѣдствіи артистомъ Малаго Театра, А. А. Федотовымъ.

Первыми шагами, а потомъ и дальше, въ теченіе многихъ лѣтъ артисткой руководилъ знаменитый И. В. Самаринъ. Полное признаніе публики и критики артистка получила послѣ исполненія мелодрамы «Дитя» (или «Ребенокъ»), кажется, Боборыкина, съ той поры она заняла то, что въ театрѣ зовутъ «первое мѣсто», славно и доблестно отдавая себя дѣлу въ теченіе 43 лѣтъ.

Въ 1905 году выпала на ея долю тяжелая крестная ноша. Суставной ревматизмъ лишилъ ее способности не только ходить, но и стоять на ногахъ, колѣни были сведены, и сцену Федотова фактически въ этомъ году покинула.

Итого, 43 года театра, а какъ увидимъ ниже, гораздо, гораздо больше.

Опредѣлить характеръ дарованія Федотовой всего легче путемъ исключенія: Ермоловскій трагизмъ и въ чистомъ видѣ «бытъ», свойственны ей не были. «Орлеанская Дѣва» и Анисья («Власть тьмы») не были ея амплуа. Все, что между этимъ, она играла и могла играть. Въ этомъ смыслѣ ея діапазонъ былъ значительно шире Ермоловскаго.

Какъ, говоря о Ермоловой, такъ и теперь, я не буду перечислять Федотовскихъ ролей, это ничего не скажетъ читателю, и полезный театральный справочникъ исполнитъ это куда лучше и полнѣе. Цѣль моего разсказа — художественная и моральная цѣнность артистки.

«Да, Федотова виртуозна до предѣла. Да, у нея все умно, мудро, вѣрно. Да, она дивная артистка, но.... все у нея отъ ума, не то, что Ермолова», — говорили иные москвичи. И если необходима статистика, то за и про-

тивъ было 100 къ одному. Эти единицы были завзятые «Ермоловцы», какъ были и опредѣленные «Федотовцы». Разберемся. Виртуозность? Великолѣпное свойство. Примѣнимъ самую безпощадную критику. Только виртуозность? Мало. Глубоко ошибется читатель, представивъ себѣ Федотовскую виртуозность, подобно виртуозности французскихъ, пускай даже великихъ артистокъ, или искрометности итальянцевъ. Виртуозность Федотовой была славянская, если можно сказать, углубленная. Эффекта ради эффекта она себѣ никогда не позволяла. Р разъ то или иное нужно для роли, для образа, для пьесы, для ансамбля, тутъ Федотова была недосягаема, и это опредѣленіе только справедливо, не больше.

«Фифку (собачку), безъ меня не выпускать. Если будетъ проситься гулять, надѣть капотикъ... желтенькій», — говоритъ въ первомъ актѣ «Плодовъ просвѣщенія» Звѣздинцева - Федотова. «Желтенькій» — произносится такъ, что вы, зритель, чувствуете: 1) у Фифки десятка два капотиковъ, 2) Звѣздинцева сживетъ со свѣта всякаго, кто недругъ Фифки, 3) Фифка ей дороже жизни ея близкихъ и т. д. Словомъ, что чувство Звѣздинцевой къ «проклятой» Фифкѣ — (вы уже ненавидите Фифку) — одинъ изъ гнилыхъ плодовъ просвѣщенія. Виртуозно? Конечно. Но и глубоко. Звѣздинцева, какъ на ладони.

Такихъ примѣровъ можно привести тысячи, въ каждой роли десятки. Никто, какъ Федотова, не умѣлъ «молчать» на сценѣ. Говорятъ другіе, а зритель прикованъ къ ней. Скажетъ потомъ фразу или одно слово, и освѣтитъ все, какъ прожекторомъ.

Ермолова всегда играла «всечеловѣка», Федотова всегда конкретный образъ. Вопросъ вкуса — вопросъ спорный, что кому больше нравится, но когда то и другое совершенно — остается только радоваться, что и то, и другое существуетъ.

Обѣ артистки были велики. Но одна изъ нихъ творила проникновеніемъ, интуиціей, методомъ дедукціи, другая — методомъ индукціи. Разными путями онѣ приходили къ одной цѣли, искусству, и у этой цѣли сли[illegible] воедино. Недаромъ и Ермоловцы, и Федотовцы та[illegible] ковали, когда обѣ артистки играли вмѣстѣ. Н[illegible]

...къ восхищались «дуэтомъ» третьяго акта «Маріи Стю...ртъ», мнѣ хочется сказать «химически-художественнымъ дуэтомъ, когда Ермолова играла Марію, а Федотова Елизавету. Дуэтъ этотъ потрясъ самого Островскаго, тонко чувствовавшаго всякую «сдѣланность».

Недаромъ великій писатель, смотря какъ-то рекомендованный ему спектакль блестящаго иностраннаго гастрора, вышелъ изъ театра недовольный, и, когда съ нимъ ...рили и все требовали указать, что же плохо, онъ от...лъ со своимъ типичнымъ легкимъ заиканіемъ и обычной манерой прижиманія рукъ къ бедрамъ: «п... пожалуй, хорошо, н...н..о в..все н..нарочно». И вотъ этого «нарочно» при всемъ умѣ, работѣ, анализѣ, никогда не было у Федотовой. Ея критики были, пожалуй, еще болѣе неправы, чѣмъ оппоненты Ермоловой.

Да, сердце Малаго Театра была Ермолова, его мозгъ— Федотова. Сердце питало мозгъ, мозгъ помогалъ сердцу. Обѣ онѣ были самостоятельны, каждая сама по себѣ, обѣ ...ко индивидуальны, обѣ одновременно органически слиты. Сердце Ермоловой никогда не упускало мудрости, мудрость Федотовой — сердца. «Мудрая сердечность» — вотъ Ермолова. «Сердечная мудрость» — Федотова.

Объ этой «сердечной мудрости» и побесѣдуемъ. Дурно и несправедливо будетъ сказать, что не всѣ артисты обо...гали тогда свой театръ, но, конечно, одной изъ первыхъ была здѣсь Федотова. Ея вліяніе было огромно. И не только чисто моральное, но и практическое.

Два, а можетъ быть и три поколѣнія артистовъ «вышли въ люди» съ помощью Федотовой. Она занималась съ каждымъ, кто этого желалъ, а то просто «велитъ» придти къ себѣ и работаетъ съ пришедшимъ.

Никто, какъ она, не умѣлъ опредѣлить способностей, «провидѣть» талантъ. Свойство это у артистовъ весьма рѣдкое. Чѣмъ талантливѣе артистъ, тѣмъ трагичнѣе онъ ошибется въ опредѣленіи, какъ талантовъ, такъ и бездарности. Великое счастье Малаго Театра, что Самаринъ открылъ Федотову, Медвѣдева — Ермолову, Федо... многихъ даровитыхъ артистовъ. Малый Театръ ...е 60 лѣтъ имѣлъ только трехъ «искателей жем... трехъ учителей.

Въ вопросѣ репертуара Федотова всегда очень энергично стояла за подлинное, не стѣсняясь говорить правду всегда въ мягкой формѣ, но твердо по существу. Авторъ написалъ скверную пьесу, его ставятъ, онъ фаворитъ дирекціи, Федотова прямо заявляетъ: «замѣчательно плохо», и получаетъ возраженіе: «Я пробовалъ писать Тургеневскимъ слогомъ» (все это сопровождается біеніемъ себя по лѣвому плечу сжатыми въ горсточку пальцами лѣвой руки, — типичный жестъ этой бездарности). — «Ну, и что же, батюшка?» (Федотова часто употребляла это выраженіе). Авторъ доканчиваетъ: «да ничего не выходитъ». — «Жаль, батюшка, и васъ, а ужъ о бѣдномъ театрѣ и говорить нечего», — заключаетъ Федотова.

Уже давно знаменитый артистъ, утомленный многолѣтней работой и тяжелымъ сезономъ, не твердъ въ роли на репетиціи. Федотова только «смотритъ», и этого смотрѣнія не выноситъ ея знаменитый товарищъ, превращается въ нашалившаго ребенка (45 лѣтъ). Въ антрактѣ на репетиціи онъ подходитъ къ Федотовой со словами: «Все у меня образъ не ладится. Посовѣтуйте, что дѣлать съ ролью?» — и получаетъ наставленіе: «Дружокъ мой, прежде всего выучить». На слѣдующее утро совѣтъ Федотовой былъ исполненъ.

Въ случаяхъ актерскаго «озорства» Федотова умѣла быть безпощадной, но такіе случаи, слава Богу, почти не имѣли мѣста. Языка Федотовой боялись, хотя злословіе было ей чуждо и «красное словцо» отсутствовало въ ея разговорѣ. Попадало всегда за дѣло.

Въ Петербургѣ, дѣлающая карьеру, передъ войной, зазнавшаяся артистка разсказываетъ: «Такъ меня любятъ, такъ любятъ, отбоя нѣтъ отъ поклонниковъ. Иногда вся передняя Великими Князьями полна». Передаютъ это Федотовой и слышатъ отъ нея: «Батюшки, да какая же она невѣжливая! Что-жъ это она ихъ въ гостиную не пригласитъ?»

Бездарный артистъ ломаетъ въ Москвѣ Гамлета и проситъ довести объ этомъ до свѣдѣнія Федотовой. «Гликерія Николаевна, N вчера Гамлета игралъ». — «Это — такой бѣлокурый, съ носикомъ?» — «Да, онъ». — «Ну...

кланяйтесь ему отъ меня». «Бѣлокурый, съ носикомъ» получилъ поклонъ отъ Гликеріи Николаевны, но отзыва артистки Федотовой не удостоился.

Зато, если что-нибудь хорошо, Федотова грудью за это стояла, ни съ чѣмъ не считаясь. Такъ было съ извѣстнымъ почтеннымъ артистомъ петербургскаго Александринскаго Театра Ю. М. Юрьевымъ, въ бытность его ученикомъ московскихъ драматическихъ курсовъ. Ученики не имѣли права участвовать въ спектакляхъ. Федотова настояла и добилась того, что ученикъ Юрьевъ игралъ большую роль въ ея бенефисѣ, въ «Сѣверныхъ богатыряхъ» Ибсена, кажется, въ 1889 году.

Юный К. С. Станиславскій, никѣмъ еще не признанный тогда, въ лицѣ Федотовой имѣлъ огромную поддержку, сохранивъ ея вѣрную дружбу навсегда. Федотова одна изъ немногихъ первая поняла и сразу оцѣнила значеніе Художественнаго Театра, геній Станиславскаго, тогда «Кокоси» Алексѣева, забавляющагося спектаклями, а не «серьезнымъ купеческимъ дѣломъ».

Удалившись по болѣзни въ 1905 году со сцены, прикованная къ креслу, Федотова продолжала «жить» въ театрѣ душой, была въ курсѣ рѣшительно всего, интересовалась и горѣла жизнью театра. Къ ней ѣздили совѣтоваться, ждали ея указаній, боялись ея недовольства.

Чѣмъ былъ «отшельникъ» Левъ Толстой въ Ясной Полянѣ, какъ для Россіи, такъ и для всего міра, тѣмъ была для театральной Москвы живущая въ тихомъ домикѣ съ садомъ, въ одномъ изъ переулковъ внѣшней стороны Смоленскаго бульвара, — Г. Н. Федотова.

Театральная Москва знала этотъ домикъ и туда ежедневно совершались паломничества. Я, право, не знаю, кто былъ больше въ курсѣ новостей литературы, художественной жизни, театра, — тотъ ли, кто могъ носиться по Москвѣ, чтобы все это видѣть и слышать, или больная старушка, не сходившая съ кресла.

Безкорыстная и деликатная, она иногда съ теплымъ чувствомъ упоминала, что, дирекція сохранила ей пожизненно, кромѣ пенсіи, половину оклада, на что ей указывалось, что «служба» ея продолжается, ибо она всей душой въ Маломъ Театрѣ полезна ему своимъ руковод-

ствомъ, примѣромъ и указаніями. Ни болѣзнь, ни страшное личное горе, смерть въ 1899 году отъ болѣзни сердца единственнаго сына, не сломили въ ней духовной бодрости и любви къ театру.

Прошло 7 лѣтъ, и въ 1912 году исполнялся ея 50-лѣтній юбилей. Федотова колебалась, взять ли бенефисъ, но «гласъ народа» никогда не звучалъ такъ властно, и Федотова подчинилась. Условились, что она исполнитъ роль царицы Марфы въ «Дмитріи Самозванцѣ» Островскаго. Роль эта въ одной сценѣ и, кромѣ того, Марфа все время сидитъ, а встаетъ только въ концѣ, передъ паденіемъ занавѣса. Рѣшено было дать занавѣсъ нѣсколькими секундами раньше, чтобы дать возможность артисткѣ лишь сдѣлать видъ, будто она встаетъ.

Семь лѣтъ безъ сцены, семь лѣтъ больная! Всѣ волновались. Но кто былъ на спектаклѣ, тотъ понялъ выраженіе «лебединая пѣснь». Залъ замеръ, слушая Федотову. Вотъ, по пьесѣ надо встать. Какая-то мистическая сила подняла Федотову, она выпрямилась и подъ опускающійся занавѣсъ двинулась впередъ. Это ярче всего показываетъ, была ли Федотова актрисой только ума, только логики, только блеска и виртуозности. Вѣдь семь лѣтъ безъ движенія, вѣдь на сцену ее внесли на рукахъ, со сцены — тоже (слава Богу, свидѣтели всѣ живы), потомъ она съ кресла больше не вставала. Какая сила ее подняла? Не та ли, что сказала разслабленному: «Возьми одръ свой и иди». Самогипнозъ — скажетъ врачъ, вѣра — христіанинъ, сила духа — аскетъ. Я воздержусь отъ опредѣленія, моя задача разсказать о томъ, что было.

Теперь послѣднее. Федотова всю свою жизнь любила театръ больше себя. Радѣніе «родному человѣчку» было ей чуждо, она единственная была противъ пріема въ театръ ея собственнаго сына, и когда ей указывали, что это несправедливо, ибо, не будь это ея сынъ, она бы за него стояла. Федотова возразила: «коли годится, и противъ моего голоса примутъ».

Къ себѣ она была не менѣе строга. Когда въ серединѣ девяностыхъ годовъ артистка почувствовала, что ей пора перемѣнить амплуа и перейти на другія роли, она

заявляетъ объ этомъ сама, беретъ двухгодовой отпускъ и объѣзжаетъ съ гастролями Россію и Сибирь, а, вернувшись, застаетъ слѣдующее: управляющій конторой Пчельниковъ, встрѣчаетъ ее словами: «Вы приняты обратно въ труппу, но на уменьшенный окладъ и на годъ испытанія».

Артистка встала и молча вышла, поправилъ же дѣло (всякое бываетъ) министръ Двора Фредериксъ, которому артистка подала жалобу.

Много испытаній вынесла артистка на своихъ плечахъ: испытаніе несчастнаго брака, испытаніе соперницы (обѣ стали сестрами), испытаніе смерти сына, неизлѣчимой болѣзни и потери сцены. Эти кресты она пронесла, но когда ее стала испытывать не судьба, а хамъ, понятно — вырвалась жалоба. Что пожелалъ испытать Пчельниковъ, его тайна. Талантъ? Онъ 30 лѣтъ съ лишнимъ гремѣлъ. Работоспособность? Федотова сама разсказывала мнѣ, что на Масленой недѣлѣ ей не одинъ годъ приходилось играть по 16 разъ за 8 дней (спектакли были двойные). Отношеніе къ дѣлу? Но вся Москва знала, что артистка не можетъ усидѣть дома, нервничаетъ, если до начала спектакля остается хоть на секунду менѣе двухъ часовъ. Если Пчельниковъ испытывалъ долготерпѣніе Федотовой, то онъ цѣли добился, но дорогой для себя цѣной, ибо, когда исторія театра тоже начнетъ испытывать Федотову, она выйдетъ увѣнчанной рядомъ съ великой Ермоловой.

Еще одинъ штрихъ о Федотовой. Въ силу обстоятельствъ, во время революціи, Федотову пришлось перевезти съ ея квартиры. Проѣзжая мимо Малаго Театра и увидавъ его грязныя и облѣзшія стѣны, она со слезами сказала: «Милый, какой ты сталъ грязный, какой скверный». Камни театра были для нея хоть и скверные и грязные, но милые.

Вся Федотова — примѣръ. Послѣдующія поколѣнія пусть этому примѣру слѣдуютъ, какъ сама Федотова и ея товарищи слѣдовали примѣру старшаго поколѣнія артистовъ и учителей, среди коихъ въ описываемое время еще была жива и играла участница эпохи Самарина, Шум-

скаго, Прова Садовскаго — М. Н. Медвѣдева. О ней и поговоримъ.

Начать съ того, что рода, не хочется говорить «жанра», артистокъ, подобныхъ Медвѣдевой, сейчасъ не существуетъ.

Какъ всегда, возьмемъ свойства таланта, могущія подлежать критикѣ. Современнаго зрителя озадачила бы повышенность тона, величественность манеръ, властный, низкій голосъ. Такой зритель, критикуя съ налета, сказалъ бы: «театрально». И указалъ бы хотя на то, что за всю свою жизнь, выходя на сцену, она ни разу не открыла и не закрыла за собою дверей, ибо это передъ выходомъ и уходомъ самой «Надежды Михайловны» почтительно продѣлывали двое рабочихъ, державшихъ половинки дверей.

Я разскажу, почему мы видѣли не эту смѣшную сторону, возбуждавшую и тогда улыбку, а видѣли другое.

Вотъ, «Лѣсъ» Островскаго, и Медвѣдева — Гурмыжская. Она умерла въ 1899 году, но образъ этого чудовища сладострастія, прячущаго свой порокъ даже отъ себя самой, — такъ онъ ужасенъ, — до сихъ поръ еще стоитъ передъ глазами. Даже старикъ Карамазовъ, все-таки менѣе страшенъ, будучи, конечно, отвратительнѣе.

Особенно поражалъ въ Медвѣдевскомъ исполненіи каждой роли діапазонъ, предоставляемый ею фантазіи зрителя. Вамъ было ясно, что героиня пьесы не сразу дошла «до жизни такой». Возможно, что въ молодости она только отличалась повышенной чувственностью, быть можетъ, не нашедшей законнаго удовлетворенія, и что многое доброе было ей доступно. Но «лѣсъ» — лѣсъ невѣжества, грубости, пошлости, опуталъ ее, она обросла дикой, непроницаемой корой сладострастія и сквозь эту лѣсную кору уже ничего не пробьется. Остались внѣшнія манеры дамы, барыни-помѣщицы, но это тѣмъ страшнѣе. Я опять повторю, что описать исполненія артиста на сценѣ вообще нельзя. Но холодомъ вѣяло отъ одной мысли о «ночи на Брокенѣ», предстоящей ея будущему мальчишкѣ-супругу при одновременномъ чувствѣ уд влетворенія, что юный негодяй понесетъ достойную кару за продажу своей души плотоядной старухѣ. Странная

вещь! Сколько разъ потомъ мнѣ въ жизни ни приходилось слышать, что старуха сошлась съ молодымъ или вышла замужъ за молодого, или, наоборотъ, про старца и юную дѣвицу, невольно вставалъ образъ Медвѣдевой въ «Лѣсѣ», выплывавшей, не закрывая дверей, на сцену.

А вотъ величаво «выплыла» фрейлина Екатерины II, старуха Хлестова въ «Горѣ отъ ума» Грибоѣдова. Да, вѣдь это — наша знакомая, это мать оберъ-гофмейстерины княгини Долгоруковой, гофмейстерины Двора Императора Александра III, не стѣснявшейся при разъѣздѣ съ царскаго бала усѣсться на ступеняхъ лѣстницы и въ ожиданіи своей кареты вступить въ бесѣду съ лакеями по поводу предстоящаго урожая, не удостаивая въ это время «кивнуть тупеемъ» министрамъ, ей не нравящимся, или кому-нибудь изъ важныхъ дамъ петербургскаго свѣта, онѣ не «урожденныя», а уродиться, по ея мнѣнію, можно только въ шестой или пятой княжеской родословныхъ книгахъ. Но Хлестова — Медвѣдева — княгиня Долгорукова добрая. «Вели ихъ накормить (арапку и собачку), отъ ужина сошли подачку» (слова Хлестовой). Любитъ невинную сплетню, — «чужихъ имѣній мнѣ-ль не знать». Немного прижимиста: «Княгиня, карточный должокъ». Сострадательна: «А Чацкаго мнѣ жаль», и въ душѣ снисходительна: «А ты, мой батюшка (Репетиловъ) неисправимъ, хоть брось».

Артистка давала живую Хлестову, одну изъ нашихъ бабушекъ, одну изъ тѣхъ, отъ которыхъ я лично слышалъ слѣдующее опредѣленіе бунта декабристовъ: «Намъ было очень грустно, забрали всѣхъ нашихъ бальныхъ кавалеровъ».

Дальше о Медвѣдевой. Иногда ей помогалъ матеріалъ (хорошія пьесы), но вотъ глупѣйшая («Осколки минувшаго»), гдѣ Медвѣдева — генеральша, крѣпостница и тиранъ. Ея единственный наслѣдникъ, племянникъ, соблазняетъ красавицу-дочь приживальщицы, хотя и хорошаго дома, но бѣдной. И когда оскорбленная мать идетъ жаловаться, генеральша заявляетъ: «за обиду вамъ будетъ заплачено». — «А во сколько же, ваше превосходительство, вы цѣните обѣщаніе князя-племянника жениться?» Молнія проходитъ по лицу Медвѣдевой. Она

медленно звонитъ, приказываетъ слугѣ «позвать молодого князя», тотъ является и отвѣчаетъ утвердительно, на вопросъ объ обѣщанiи жениться. «Ступай, женись!», — съ величественнымъ жестомъ говоритъ Медвѣдева.

Я вижу, я чувствую улыбку на устахъ моего читателя въ описанiи сцены, которую теперь воздержится поставить мало-мальски приличный кино-фабрикантъ. Но для генеральши Медвѣдевой въ этомъ — цѣлая трагедiя, ибо честь ея рода — сокровище, лелѣемое вѣками. «Твой дѣдъ былъ лишенъ наслѣдства, пахалъ землю, но женился на крѣпостной дѣвкѣ, разъ онъ ей это сгоряча обѣщалъ». И она сама заставляетъ виновнаго жениться. Пускай читатель мнѣ не вѣритъ, но въ этомъ пошлѣйшемъ «ступай, женись!» Медвѣдева умѣла найти что-то общее съ генiальнымъ мѣстомъ у Шекспира, когда Лиръ изгоняетъ Корделiю. Такъ она играла. Очень странно, что въ молодости, на молодыхъ роляхъ, Медвѣдева не выдѣлялась. Она «нашла себя» только въ зрѣломъ возрастѣ и въ старости, когда стала исполнять, выражаясь по жаргонному, «grande dame».

Если вполнѣ правильно сравнить Ермолову и ея творчество съ Достоевскимъ, Федотову съ Гюи-де-Мопассаномъ, то Медвѣдева — это Микель Анджело Малаго Театра. Медвѣдева, какъ и Федотова, учила и наставляла многихъ, и насколько Федотова брала тонкимъ умомъ, огромнымъ вкусомъ, образованiемъ и постоянной работой, настолько орудiемъ Медвѣдевой, даже въ дѣлѣ преподаванiя и указанiя, была — интуицiя, ибо широко образованной ее ни въ коемъ случаѣ назвать было нельзя.

Дѣятельность Медвѣдевой была оцѣнена не только Москвой, но и Александромъ III, неоднократно ее видѣвшимъ. Въ началѣ 90-хъ годовъ Медвѣдева была вызвана въ Петербургъ и принята Императоромъ въ частной часовой аудiенцiи. Ей было дано званiе заслуженной артистки, браслетъ съ брилліантами и портретомъ Государя, который послѣ аудiенцiи проводилъ ее до передней подъ руку, сказавъ на прощанье, что онъ проситъ ее, ввиду ея преклоннаго возраста, играть по своему усмотрѣнiю и независимо отъ того, будетъ она играть или нѣтъ, сохранитъ пожизненно свой окладъ.

Я лично думаю, что съ этого момента кореннымъ образомъ измѣнилось положеніе русскаго актера. Начальство призадумалось. «Служащіе драмы» принимаются Царемъ въ часовой аудіенціи, ихъ сажаютъ (директора театровъ — нѣтъ), награждаютъ, какъ людей, имѣющихъ государственныя заслуги. Нѣчто небывалое! Безспорно одно, что своей дѣятельностью, своимъ талантомъ, Медвѣдева первая достигла отъ верховной власти признанія артиста виднымъ и почтеннымъ культурнымъ дѣятелемъ и что пути назадъ, къ пренебреженію и смотрѣнію свысока, были разрушены. Вотъ дѣло рукъ Медвѣдевой.

Начавъ разсказъ про Малый Театръ, я удивляюсь одному. Бывали, къ счастью, хорошіе театры, бывали хорошія труппы, и съ благодарностью вспоминаешь тѣ два-три, иногда четыре-пять талантовъ, бывшихъ въ этихъ театрахъ. Но понятіе «дюжинность» антиподъ понятію «талантъ». А Малый Театръ той эпохи опровергъ эту мысль: — онъ обладалъ, какъ увидимъ ниже, дюжиной талантовъ и даже больше. И эти «дюжинные перлы», отличаясь своими особенностями, составляли одно цѣлое, составляли живой организмъ и вмѣстѣ съ тѣмъ, повторяю, ни въ чемъ и никакъ не походили своими свойствами другъ на друга. Строчки эти сами собой набросались, когда по плану разсказа, настало время говорить о О. О. Садовской.

Имя Ольги Осиповны Садовской такъ неразрывно связано, какъ съ творчествомъ Островскаго, такъ и съ именемъ всей могучей актерской семьей Садовскихъ, что я сейчасъ же послѣ нея попутно разскажу о ея товарищѣ и супругѣ М. П. Садовскомъ. Дарованіе Садовской настолько слилось съ характеромъ дарованій обоихъ Садовскихъ, ея свекра, великаго Прова, и мужа Михаила, что многіе изъ непосвященныхъ театраловъ удивлялись и радовались, что часть таланта Прова перешла не только къ его сыну Михаилу, но и «дочери» Ольгѣ, не зная, что дѣвичья фамилія Садовской Лазарева, подъ какимъ именемъ она въ 1887 году, тогда юная дебютантка, была принята въ Малый Театръ на амплуа «комическихъ старухъ».

Насколько артистка способствовала уничтоженію этого, по моему безсмысленнаго термина «амплуа», мы сейчасъ увидимъ. Несомнѣнно, количественно въ безчисленномъ множествѣ ея ролей преобладалъ элементъ комическій въ серьезномъ значеніи этого слова.

Таково свойство всякаго таланта. Онъ, въ сущности, можетъ играть все, разумѣется, въ предѣлахъ своихъ внѣшнихъ данныхъ. Исключенія, какъ Ермолова, Рашель, чья сфера исключительно трагедія, рѣдки. Русскій актеръ Шумскій одинаково поражалъ въ трагедіи «Іоаннъ Грозный» и въ легкомъ водевилѣ. Ольриджъ — въ «Отелло» и тоже въ водевилѣ, гдѣ игралъ негра, Поссартъ—въ «Шейлокѣ» и почти фарсѣ «Чашка чая», Федотова — въ глубокой драмѣ и въ комедіи «Много шуму изъ ничего», Шаляпинъ одинаково недосягаемъ и когда исполняетъ Рахманиновскую «Судьбу», и когда веселитъ насъ и радуетъ Косьмой Прутковымъ. Примѣры безчисленны.

Изъ цѣннаго, высокоцѣннаго, цѣннѣйшимъ въ творчествѣ Садовской я считаю ея трагическую роль Матрены во «Власти тьмы» Толстого. Этой ролью она стяжала себѣ названіе «русской лэди Макбетъ». Кто самый зловѣщій духъ «тьмы» въ пьесѣ? Конечно, Матрена, ибо она дѣйствуетъ сознательнѣе всѣхъ, и все-таки во время исполненія Садовской, зритель понималъ, что, попади Матрена во «власть свѣта», спасеніе было бы возможно.

Этой ролью Садовская потрясала. Хищный, безпощадный взглядъ умныхъ глазъ Матрены заставлялъ цѣпенѣть. Послѣдняя сцена, гдѣ Матрена видитъ, что правда раскрыта подъ вліяніемъ раскаянія Никиты, и вамъ видно, что Матрена начинаетъ понимать, вѣрнѣе, начнетъ понимать свой грѣхъ, но пока ее душитъ животный страхъ попавшаго въ капканъ звѣря. Все это артистка дѣлала молча, «на паузѣ», какъ гласитъ нашъ жаргонъ, и тѣмъ сильнѣе это «доходило».

Левъ Толстой, бывавшій на репетиціяхъ, послѣ генеральной сказалъ артисткѣ: «Очень хорошо играете, такъ играете, что увѣренъ — многихъ отъ многаго дурного удержите». Чистая эстетика не была сферой великаго писателя, иначе онъ къ своему лестному отзыву прибавилъ бы, что артистка въ этой роли, будучи глубоко правдива,

одновременно виртуозно прошла между Сциллой и Харибдой, ненужнымъ натурализмомъ и излишней театральностью. Исполненіе Матрены, не будучи красивымъ (ужасъ, если сдѣлать его таковымъ) — было прекраснымъ.

Потрясая и волнуя, Матрена-Садовская «удерживала отъ многаго дурного» путемъ... эстетическаго наслажденія своимъ творчествомъ, и очень жаль, что на сценѣ Малаго Театра «Власть тьмы» не имѣла достойнаго успѣха. Причины разныя. Первая и главная — публика, которая, видимо, не доросла до пьесы. Да и дирекція той эпохи (1896 годъ), достаточно испортила репертуаръ и вкусъ зрителя всякой дрянью. Вторая причина — критика. Произнося слова «великій писатель земли русской, мощный талантъ, проникновенный мастеръ», — словомъ, исчерпавъ трафаретъ, примѣняемый къ геніямъ, она этимъ и ограничилась, не разъяснивъ ничего. Послѣднее — исполненіе. Если бы всѣ играли, какъ Садовская, судьба пьесы была бы иная, но ея товарищи играли превосходно, а этого при сложившейся «конъюнктурѣ» было мало.

Читатель мнѣ проститъ это отступленіе. Упомянуто имя Толстого, и въ этомъ извиненіе, тѣмъ болѣе, что мое ближайшее знакомство съ писателемъ имѣло мѣсто при постановкѣ «Власти тьмы», когда я состоялъ при авторѣ для исполненія его указаній по внѣшней части постановки.

Сравнительный неуспѣхъ «Власти тьмы» послѣ колоссальнаго успѣха поставленныхъ за нѣсколько лѣтъ до этого «Плодовъ просвѣщенія», объясняется еще и слѣдующимъ. «Власть тьмы» послѣ перваго же спектакля стали не часто ставить, назначали въ плохіе дни, какъ начало недѣли (а тогда это въ Москвѣ имѣло значеніе) или по праздникамъ, когда ходила болѣе разношерстная публика. Словомъ, пьесу начали «мять», и вотъ почему.

Передъ постановкой пьесы главный режиссеръ Черневскій и нѣсколько другихъ лицъ поѣхали къ Толстому въ Ясную Поляну выслушать его желанія. Все шло плавно. Дошли до распредѣленія ролей. Толстой и ска-

жи: «Только не занимайте, забылъ фамилію, тамъ есть у васъ актриса очень скверная, играетъ то-то и то-то, да, вспомнилъ —...» и Толстой называетъ сценическую фамилію жены Черневскаго. Послѣдній, будучи до крайности мстительнымъ, сосчитался и съ Толстымъ. «Власть тьмы» убралъ, какъ только могъ скоро, а «Плоды просвѣщенія» и вовсе пересталъ ставить. Такъ они полтора года и не шли, пока въ 1898 году не перемѣнилось управленіе.

Странная вообще судьба этой пьесы. Начать съ ея зарожденія. Въ то время особенно расцвѣло увлеченіе спиритизмомъ съ одной стороны, и увлеченіе инсценированными шарадами и оперетками въ любительскихъ спектакляхъ — съ другой (Станиславскій началъ съ опереткu). О такихъ опереткахъ я разскажу отдѣльно, онѣ вполнѣ того заслуживаютъ.

Однажды дѣти Толстого и молодежь, его окружавшая, пристали къ нему: «Напиши пьесу для любительскаго спектакля.» Толстой согласился и первоначально набросалъ двухъактную комедію, гдѣ продѣлки горничной были на первомъ планѣ. Начали репетиціи, составъ исполнителей, по великому счастью, оказался любительскимъ только по имени. Толстой тогда создалъ «Плоды просвѣщенія», которые тоже начали репетировать.

Роль третьяго мужика въ началѣ заключала буквально три слова, но ихъ такъ безподобно произнесъ будущій артистъ Худ. Театра, тогда юный любитель В. М. Лопатинъ, братъ профессора-философа Л. М. Лопатина, что Толстой немедленно приписалъ ему еще нѣсколько фразъ, а дальше создалась и вся роль, которую на клочкахъ бумаги Толстой на репетиціи «подкидывалъ» исполнителю.

Этотъ небольшой фактъ наводитъ на размышленія. А не должны ли въ самомъ дѣлѣ твориться пьесы совмѣстно двумя авторами, первымъ — протоколирующимъ на бумагѣ мысли и чувства писателемъ, вторымъ — воплотителемъ этихъ чувствъ и мыслей — артистомъ? Намеки на это бывали. Писались же роли «для такого-то или такой-то», а иногда авторъ имѣлъ въ виду и всю труппу (Островскій). Однако, я думаю, что подобный путь еще не вполнѣ вѣренъ, ввиду его механичности, тогда какъ на

репетиціяхъ въ живомъ обмѣнѣ мыслей автора и чувствъ актера можетъ получиться спаянность, «органичность» творчества. Хотѣлось бы, чтобы такъ было и чтобы мои «мечты» въ этомъ отношеніи были превзойдены дѣйствительностью.

Вотъ «Плоды просвѣщенія», наконецъ, увидѣли свѣтъ, если не ошибаюсь, въ Тулѣ, на любительскомъ спектаклѣ. Среди любителей были: К. С. Алексѣевъ, еще тогда не Станиславскій, сынъ Федотовой, впослѣдствіи почтенный артистъ Малаго Театра, упомянутый Лопатинъ, Н. В. Давыдовъ — личный другъ Толстого, давшій ему сюжетъ «Живого трупа», и тому подобные «любители», коихъ почтенныя имена не удержала моя память, ибо я къ сожалѣнію спектакля не видѣлъ. Онъ по мнѣнію знатоковъ прошелъ блистательно. О пьесѣ заговорили по всей Россіи, но представленная въ цензуру она была немедленно запрещена.

Тогда тотъ же Давыдовъ уговорилъ графа С. Д. Шереметьева, друга Александра III, пригласить Государя къ себѣ для прослушанія пьесы, и послѣ этого «Плоды просвѣщенія» немедленно вошли въ рядъ блистательнѣйшихъ «концертовъ» Малаго Театра.

«Плоды просвѣщенія» жаловала вся Россія во главѣ съ ея Императоромъ, не жаловалъ... Черневскій. И эта немилость отразилась и на «Власти тьмы», тоже впервые сыгранной любителями, причемъ первымъ (по счету, конечно) исполнителемъ роли Петра былъ бывшій министръ иностранныхъ дѣлъ С. Д. Сазоновъ, тогда небольшой чиновникъ министерства.

Обидно за тотъ исключительный энтузіазмъ, проявленнаго артистами при ихъ работѣ, вдохновляемой успѣхомъ «Плодовъ просвѣщенія», а главное — присутствіемъ автора. Въ игру актеровъ Толстой не вмѣшивался, указаній не дѣлалъ, говорилъ, что исполненіемъ доволенъ, выдѣляя Садовскую, приведшую его въ восторгъ.

Относительно внѣшней постановки онъ сдѣлалъ два замѣчанія: первое, «нельзя ли, чтобы во время сцены Митрича и Анюты былъ лунный свѣтъ, но такъ, чтобы луны не было видно, а то на оперу похоже.» Когда рефлектора съ лунными стеклами немедля перенесли за кулисы и

дали свѣтъ «боковой», Толстой улыбнулся: «Теперь такъ, просто и хорошо, и скоро сдѣлали.» Второе — онъ въ той же сценѣ пожелалъ, чтобы полъ сцены былъ густо устланъ соломой, «какъ передъ крестьянскими сараями» Привезли солому, бутафоръ постарался и привезъ «возъ первѣйшаго сорта для графа». — «Очень ужъ чиста,» — сказалъ авторъ. — «Не безпокойтесь, мы сейчасъ ее польемъ клеевой краской, она сразу усохнетъ и будетъ, какъ слѣдуетъ.» — «А при мнѣ нельзя?» — «Конечно, можно.»

Покрасили солому. Толстой былъ доволенъ и пока она, немного менѣе получаса сохла, сдѣлали антрактъ, а Толстой былъ приглашенъ посидѣть въ кабинетъ при ложѣ директора. Я его сопровождалъ. «Вы какихъ авторовъ любите?» — спросилъ онъ меня. «Изъ русскихъ — Пушкина, Достоевскаго и Толстого, изъ иностранныхъ...» и я замялся произнести имя «Шекспира», котораго онъ терпѣть не могъ. «Ну, конечно, Шекспира любите?» — слышу я вопросъ. — «Да, люблю», — пришлось отвѣтить. — «Ну, а я нѣтъ. По моему авторъ тогда хорошъ, когда отъ него въ носу защипетъ, а у меня отъ Шекспира не щипетъ.» Въ мои 25 лѣтъ я еще не освободился отъ юнаго задора и выпалилъ: «А можетъ быть, графъ, виноватъ не Шекспиръ, а вашъ собственный носъ.» Сказалъ, смутился и взглянулъ на Толстого.

Въ глазахъ его забѣгали веселые огоньки, лицо расплылось, писатель звонко расхохотался веселымъ дѣтскимъ хохотомъ, невольно заставившимъ вспомнить «Веселящагося мудреца» Соловьева и сказалъ: «Господь вѣдаетъ, можетъ быть, вы и правы. А сами пишете?» — «Нѣтъ.» — «Почему?» — «Да очень ужъ трудно, пробовалъ, ничего не выходитъ.» — «Вы читали мою Крейцерову Сонату?» — «Конечно, и знаю одно, что предупрежденіе, данное вами намъ молодежи, безслѣдно не прошло.» — «Больше ничего не скажете?» — «Могу вамъ передать, но не мои слова, а слова одного просвѣщеннаго монаха по поводу вашихъ сочиненій.» — «Разскажите подробно,» сказалъ Толстой, и я передалъ услышанное за нѣсколько времени до этого отъ старца-монаха.

Монахъ говорилъ: — «я увѣренъ по поводу «Крейце-

ровой Сонаты», что это зло можно уничтожить не непосредственно борьбой съ нимъ, но служеніемъ идеалу, воспѣваніемъ добра и той дѣятельной любовью, о которой говоритъ Зосима Достоевскаго. Словомъ, не указаніемъ на зло, а, наоборотъ, указаніемъ на добро. Я думаю, что Толстой ближе подошелъ бы къ цѣли, показавъ не грязь и не ужасъ героя «Крейцеровой сонаты», а нарисовавъ картину подлинной, беззавѣтной, цѣломудренно-страстной любви мужчины и женщины, той любви, которая была, есть и будетъ во вѣки Божьимъ таинствомъ. Я думаю, что тогда Толстой достигъ бы еще большаго, ибо, какъ послѣ свѣта тьма особенно ужасаетъ, такъ, увидавъ истинную любовь, человѣкъ еще больше содрогнется отъ разврата и чувственности. Жаль, что еще нѣтъ и не было въ мірѣ автора, который бы показалъ людямъ «такую» любовь. «Вотъ что мнѣ разсказалъ монахъ.»

Толстой задумался и отвѣтилъ: «Я еще недавно говорилъ моимъ друзьямъ. Дайте мнѣ Тургеневскій слогъ и я бы показалъ міру, что такое любовь.» — «Разрѣшите, графъ, изъ этихъ вашихъ словъ тайны не дѣлать.» — «Ну, конечно, хотя вы и не пишете. Говорите — трудно, а по моему — не трудно: надо планъ составить, надъ этимъ правда приходится поработать, а ужъ по готовому-то плану писать легко. Вотъ развѣ въ концѣ опять потруднѣе, когда готовую вещь начнешь отдѣлывать, начнешь въ ней золото просѣивать.»

Эти два слова «золото просѣивать» вѣчно звучатъ въ моей душѣ, и мнѣ все кажется, что, начнешь просѣивать несуществующее золото своихъ писаній, такъ ничего и не останется. Я всегда полагалъ, и не безъ гордости, что судьба избавитъ меня отъ того, чтобы попасть въ стадо мемуаристовъ о Великомъ писателѣ, только трепавшее его имя. Но судьба рѣшила иначе, ибо нельзя пропустить страницу «Толстой въ стѣнахъ Малаго Театра».

До нашей бесѣды въ Маломъ Театрѣ я имѣлъ счастье бывать въ Ясной Полянѣ, но все, что я могъ бы разсказать, уже давно сообщено другими. Поэтому я только добавлю, что всѣхъ насъ заинтересовало, какъ отнесутся рабочіе Малаго Театра къ Толстому, появившемуся въ своей знаменитой блузѣ. «Ну, какъ графъ? Вѣдь, его отъ

васъ не отличишь?» — «Ну, нѣтъ. Они, какъ ни одѣнься, хоть въ лапти, а все видать, что графъ, не обманешь.»

Дѣйствительно, своимъ внѣшнимъ видомъ Толстой могъ обмануть развѣ что очень недальнозоркаго въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ человѣка. Какъ Медвѣдева принадлежала къ типу теперь совсѣмъ исчезнувшихъ артистокъ, такъ сейчасъ нѣтъ, или почти нѣтъ, по внѣшнему виду того типа людей, такъ мѣтко опредѣлимыхъ изящнымъ французскимъ понятіемъ grand seigneur. Простота и царственность, внутреннее изящество, утонченность манеръ сливались у Толстого воедино. Въ простомъ рукопожатіи Толстого, въ полужестѣ, коимъ онъ просилъ собесѣдника сѣсть, какъ его слушалъ, во всемъ его обращеніи можно было удивляться и тому, что онъ дѣлалъ, и тому, какъ онъ это дѣлалъ.

То, что принято называть терминомъ «прекрасно воспитанъ», является почти у всѣхъ какимъ-то прибавленіемъ, точно не вполнѣ съ ними слитымъ. Я имѣлъ случай видѣть вблизи коронованнаго дэнди, внѣшне крайне изящнаго Эдуарда VII англійскаго, чарующе-вкрадчиваго, какъ ласкающійся леопардъ, Абдулъ-Гамида II, желѣзнаго Бисмарка, умѣвшаго, когда онъ того хотѣлъ, очаровывать. Мнѣ посчастливилось быть свидѣтелемъ, когда эти лица бесѣдовали не со мною, а съ другими. Всѣ они, каждый по своему, производили сильное внѣшнее впечатлѣніе. Но въ ихъ обращеніи, въ ихъ манерахъ чувствовалось что-то привитое.

У Толстого его «гранъ-сеньерство» составляло органическую часть его самого, и если теперь меня спросятъ, кто самый свѣтскій (въ самомъ лучшемъ, конечно, значеніи этого слова) человѣкъ, встрѣченный мною въ жизни, то я назову Толстого. Таковъ онъ былъ въ обыкновенной бесѣдѣ. Но чуть дѣло касалось, по его мнѣнію, мало-мальски серьезнаго, какъ этотъ гранъ-сеньеръ, продолжая имъ оставаться, давалъ чувствовать свою вулканическую душу. Обыкновенно спокойные глаза, трудно опредѣлимаго цвѣта, вдругъ станутъ синими, черными, сѣрыми, карими, переливаютъ всѣми цвѣтами, чувствуется пророкъ, можно во многомъ не соглашаться съ его

ученіемъ, но самый фактъ, что Толстые могутъ реально существовать, скрашиваетъ и облегчаетъ жизнь.

Поэтому, мнѣ кажется, что неправъ Максимъ Горькій, про котораго мнѣ какъ-то передали его слова: «Непріятно говорить съ Толстымъ. Посадитъ онъ тебя на ладонь и какъ съ горы на тебя смотритъ». Намъ, молодежи, разговоры съ горы были отрадны.

Придетъ, конечно, придетъ и другой, который, быть можетъ, пойдетъ по пути, указанному просвѣщеннымъ отшельникомъ. Съ титанической мощью этотъ геній Божіей милостью укажетъ людямъ на добро, облачивши его не въ голубенькія и розовыя тряпки сентиментализма и условности, а въ сверкающія правдой и красотой мощные доспѣхи. Только тотъ превзойдетъ Достоевскаго и Толстого, кто съ ихъ же силой подойдетъ къ ихъ же идеалу, но инымъ путемъ. Развѣ Платонъ Каратаевъ, Сонечка Мармеладова, Акимъ во «Власти тьмы», — не начало этого славнаго пути?

Наши боги литературы показали намъ пока добро въ «рабьемъ зракѣ», временно униженнымъ и оскорбленнымъ. Хочется вѣрить, что будущіе «великіе писатели земли русской» — покажутъ намъ идеалъ торжествующимъ. Тогда-то поймутъ вполнѣ Толстого и недоразумѣніямъ и спорамъ не будетъ уже мѣста.

Сколько ихъ было, хотя бы по поводу его книги «Что такое искусство?» При ея появленіи всѣ заголосили: «Толстой отрицаетъ искусство». Теперь это смѣшно. Но нужна была «Вампука» (бичъ на рутину и условность), нуженъ былъ Шаляпинъ (торжество художественной правды), чтобы ошеломленные тогда читатели поняли, наконецъ, чего хотѣлъ Толстой.

Вотъ примѣръ, какъ Толстой смотрѣлъ на искусство. Въ самомъ началѣ нынѣшняго вѣка началъ шумѣть своимъ новаторствомъ всѣмъ извѣстный режиссеръ В. Э. Мейерхольдъ. Кидался онъ на многое, но, какъ правильно выразился про него одинъ видный авторитетъ театра, «никогда ничего не закончилъ не только на практикѣ, но и въ теоріи». Мейерхольда не признавали, что не мѣшало ему всегда отлично устраиваться, при царизмѣ въ Им-

ператорскомъ театрѣ, а при совѣтской власти занять виднѣйшій постъ.

Выведенный изъ себя нападками, Мейерхольдъ рѣшилъ обратиться къ Толстому, для чего умолилъ Л. А. Суллержицкаго, помощника Станиславскаго, его друга и друга Толстого, свезти его въ Ясную Поляну, гдѣ всѣ трое, Толстой, Суллержицкій и Мейерхольдъ, уединились въ кабинетъ и Мейерхольдъ безъ перерыва два часа излагалъ Толстому свое кредо. Писатель, заложивъ руки за поясъ своей блузы, ходилъ по комнатѣ и все время внимательно слушалъ. Когда Мейерхольдъ, наконецъ, умолкъ, Толстой, подойдя къ нему, сказалъ: «неопредѣлённо», произнеся нарочито, по-семинарски, четвертое «е», какъ первыя три. На этомъ Мейерхольдъ уѣхалъ. Спрашивается, могъ ли отрицать искусство тотъ, кто первымъ условіемъ ставилъ опредѣленность и ясность?

Смѣшно говорить объ отрицаніи Толстымъ искусства, когда вспомнишь его завѣтъ, завѣтъ Толстого, сказанный имъ въ моемъ присутствіи: «Въ двухъ случаяхъ можно писать — когда имѣете сказать людямъ что-либо хорошее, что не было сказано до васъ, и когда можете сказать это хорошее лучше, чѣмъ оно было до васъ сказано. Иначе нельзя и не слѣдуетъ писать». Это ли отрицаніе искусства?

На этомъ я закончу отступленіе о Толстомъ и вернусь къ его славной помощницѣ и сотрудницѣ въ одномъ изъ его произведеній, Ольгѣ Садовской.

Разсмотримъ ея амплуа «комической старухи». Если подойти къ нему съ протокольной точки зрѣнія, амплуа это разнообразно не было. Три четверти ролей — старухи въ пьесахъ Островскаго, иногда блестящая, спеціально для нея написанная роль въ пьесахъ Сумбатова, Пошлепкина въ «Ревизорѣ», Хрюмина въ «Горѣ отъ ума», кухарка въ «Плодахъ просвѣщенія», нѣсколько ролей въ современныхъ, не стоющихъ упоминанія пьесахъ. И это — все. Классическаго, иностраннаго репертуара Садовская не играла, будучи исключительно русской актрисой.

Сухой этотъ перечень ничего не говоритъ. Но когда въ единственномъ явленіи въ «Ревизорѣ» врывалась Пошлепкина и заявляла протестъ, что ея мужа «взяли въ

солдаты», и на слова городничаго противъ того, что онъ «не годится», кричала: «я знаю, годится онъ или не годится»», то вы въ каррикатурной формѣ, формѣ внѣшняго гротеска, въ вульгарномъ мѣщанскомъ крикѣ, въ тычущихъ рукахъ, въ бабьемъ горѣ — видѣли трагедію разлученной любящей жены. Когда приходитъ въ «Горѣ отъ ума» полуживая графиня Хрюмина и не падаетъ только потому, что не знаетъ, куда ей завалиться, вы понимаете потомъ слова Чацкаго о «зловѣщихъ старикахъ и старухахъ, дряхлѣющихъ надъ выдумками, вздоромъ», какъ понимаете и сочувствуете осатанѣвшей отъ работы кухаркѣ въ «Плодахъ просвѣщенія». Все это, будучи смѣшно, вызывая взрывы хохота, заставляло тутъ же глубоко задумываться.

Перечислить роли Садовской нѣтъ возможности. Но нельзя не остановиться на одномъ изъ ея шедевровъ, на Анфисѣ въ «Волкахъ и овцахъ». Въ роли пять-шесть словъ, нѣтъ, не словъ, а междометій, въ родѣ «ну ужъ, что ужъ, гдѣ ужъ, куда ужъ, я ужъ, нѣтъ ужъ». И вотъ, пять актовъ этими междометіями Анфиса - Садовская, безобиднѣйшая изъ «овецъ» комедіи, выражаетъ свои душевныя переживанія. Изъ этихъ «звуковъ» создавала она незабываемый яркій образъ, ибо каждый разъ дѣйствующее лицо переживаетъ что-то новое.

Садовская - Анфиса дѣлала чудо. Залъ стоналъ отъ хохота, но вмѣстѣ съ этимъ зритель все время видѣлъ душевныя, правда, «овечьи» переживанія изображаемаго ею лица.

Внутреннее разнообразіе создаваемыхъ ею образовъ было неисчерпаемо, что тѣмъ болѣе удивительно, что у нея постоянно встрѣчалось внѣшнее сходство въ роляхъ. Но, глядя на ея игру, никогда нельзя было сказать себѣ: «это я уже видѣлъ, этотъ человѣкъ мнѣ знакомъ».

Такъ длилось сорокъ съ лишнимъ лѣтъ, Садовская скончалась въ 1920 году. Слухи о томъ, что смерть послѣдовала отъ угнетающихъ условій того времени, что у артистки не было дровъ, свѣчей, и что она голодала, къ счастью, не вѣрны, или, во всякомъ случаѣ, преувеличены. Эти свѣдѣнія сообщилъ мнѣ сынъ покойной, третій Садовскій, артистъ Малаго Театра, добросовѣстный ис-

полнитель нѣсколькихъ ролей, кристально чистой души человѣкъ, котораго я считаю необходимымъ помянуть, какъ носителя свѣтлой атмосферы въ театрѣ, безъ чего немыслима работа въ искусствѣ.

Садовская скончалась на исходѣ седьмого десятка своей жизни не съ голоду, а отъ воспаленія въ легкихъ, возможно, лишь вызваннаго трудными условіями жизни. Смерть явилась для нея избавительницей отъ грозившаго ей страшнаго недуга, слѣпоты. У артистки за годъ съ лишнимъ до кончины появилась въ глазахъ «желтая вода». Она почти перестала видѣть, не узнавала людей, привѣтствуя ихъ обыкновенно «здравствуйте, мой милый» и только потомъ, по голосу разбирала, съ кѣмъ говоритъ.

Очень часто за періодъ 1918—20 годовъ Садовская послѣ спектакля оставалась ночевать въ театрѣ ввиду затрудненнаго ночью сообщенія по темнымъ улицамъ, почти полнаго отсутствія извозчиковъ и крайней ихъ дороговизны. Ради заработка она принуждена была выступать въ безчисленныхъ концертахъ и вечерахъ, за безпорядочность ихъ организаціи такъ удачно и зло прозванныхъ артистами «халтурой», что, собственно, значитъ, какъ мнѣ говорили, «сборъ нищими денегъ на похоронахъ», и есть будто-бы калмыцкое слово. Но духъ Садовской продолжалъ быть бодрымъ. Любовь и нѣжная привязанность къ театру все та же, а рѣдкая скромность, частое свойство великаго таланта, продолжала удивлять.

Артистка Гзовская какъ-то рекомендовала какой-то совѣтской организаціи пригласить на концертъ Садовскую, и удалось ей устроить по тому времени очень хорошій гонораръ. На телефонный звонокъ своего младшаго товарища, назвавшаго ей сумму, артистка отвѣтила: «Голубушка, а ты не врешь? Это мнѣ, старухѣ-то, столько денегъ?» Въ этомъ добродушіи, мягкости, скромности и юморѣ — вся Садовская.

Полуслѣпая, принужденная работать сверхъ силъ, выбитая изъ обычной жизни, она привѣтствуетъ каждаго словомъ: «мой милый», до конца дней оставаясь тѣмъ, чѣмъ была всю жизнь, беззавѣтнымъ жрецомъ своего великаго призванія, смотря на себя и на свое дѣло, какъ на

звено неразрывной цѣпи Малаго Театра, думая только о томъ, чтобы эта цѣпь мощно и неуклонно влекла театръ къ его идеалу.

Вотъ, что она подарила театру. Обществу она подарила семерыхъ дѣтей, которымъ была нѣжною матерью, опровергнувъ положеніе, что материнство и искусство несовмѣстимы.

Въ смыслѣ формы она была дитя своего вѣка. Напримѣръ, она ни за что не соглашалась подписаться подъ заявленіемъ, по инціативѣ Ленскаго, объ уничтоженіи выходовъ въ антрактахъ, не разъ заявляла, что вызовы на поклоны среди дѣйствія «совсѣмъ не мѣшаютъ, такъ прежде было», жалѣла объ уничтоженіи всякихъ полекъ и прочей музыки въ антрактѣ, а работу режиссера считала совершенно излишней. Она могла такъ говорить и думать, ибо умершія формы прошлаго «ей» не мѣшали.

По странному опредѣленію судьбы, талантливая молодая исполнительница Островскаго выходитъ замужъ за даровитаго сына геніальнаго Садовскаго, толкователя Островскаго, и отходитъ въ исторію подъ именемъ, неразрывно связаннымъ съ творчествомъ великаго русскаго писателя, ибо послѣ «Островскій», такъ и хочется сказать «Садовскій». И не по созвучію звуковъ, а по гармоніи талантовъ.

Супругъ артистки по характеру дарованія могъ быть ея близнецомъ, и когда они играли вмѣстѣ, вели діалогъ, это чувствовалось. Садовскій былъ яркимъ представителемъ того, что называютъ у насъ въ Россіи «нутро». Всегда съ виду небрежный на репетиціяхъ, нетвердый въ роли, онъ, казалось, «вдругъ» овладѣвалъ образомъ. Но это только казалось.

Раньше я скажу о немъ, какъ объ актерѣ. Яркій комизмъ соединялся у него съ необычайной теплотой и задушевностью; Садовскій легко умѣлъ трогать, свободно могъ довести до слезъ. Напримѣръ, въ пьесѣ Немировича «Новое дѣло», онъ какъ-то игралъ купца новѣйшей формаціи, образованнаго, но котораго всѣ принимаютъ за сумасшедшаго, ибо онъ обожаетъ музыку, и увѣряетъ, что въ людскихъ словахъ онъ слышитъ только звуки, звуки людскихъ душъ, отзывы ихъ тайныхъ стремленій и

дѣйствительныхъ желаній. Другими словами, предъ чистой душой Андрея Колгуева, героя пьесы, открывалась правда, какъ бы ее люди ни прятали за свои слова. Этотъ Андрей боготворитъ жену, но, подозрѣвая ее въ связи съ собственнымъ братомъ, таитъ свое чувство. И вотъ моментъ, когда супруги объясняются (Садовскій игралъ съ Федотовой) и примиряются, глубоко трогалъ, проникая въ душу, ибо одному ему вѣдомымъ пріемомъ Садовскій могъ «сразу взять за сердце» и уже не выпустить. Читатель, навѣрное, испытывалъ самъ ощущеніе, когда подъ вліяніемъ искусства, пѣнія, музыки и пр., въ груди является чисто физическое чувство теплоты, какъ результатъ душевныхъ переживаній, когда человѣкъ полонъ внутренними слезами растроганности и подлинной, лишенной всякой сентиментальности умиленности. Это умѣлъ вызвать Садовскій.

Удивительно, что это чувство любви и снисхожденія къ человѣку умѣлъ проводить Садовскій, играя высококомическій или отрицательный образъ. Иногда и то, и другое вмѣстѣ. Его Хлестаковъ, одно изъ лучшихъ созданій, могъ заставить смѣяться до упаду, одновременно возбуждая состраданіе къ глупому, пустому юнцу, на самомъ дѣлѣ, попавшему въ трагическое положеніе.

Конечно, зрители знали наизусть своего Гоголя, какъ нѣмецъ своего Гете, но, несмотря на это, Садовскій умѣлъ поражать неожиданностями. Напримѣръ, фраза уже торжествующаго, уже обезпеченнаго Хлестакова: «не попросить ли мнѣ у этого почтмейстера взаймы?» вызывала хохотъ и моментально становилось ясно, что у Хлестакова все дѣлается «вдругъ», что задерживающихъ центровъ у него нѣтъ. Въ разсказѣ о томъ, какъ онъ, Хлестаковъ, на дружеской ногѣ съ Пушкинымъ («Ну, что, братъ, Пушкинъ?»), Садовскій послѣ этихъ словъ издавалъ цѣлый рядъ какихъ-то междометій. Хлестаковъ копируетъ Пушкина, и передъ глазами зрителя неожиданно встаетъ образъ поэта, но въ преломленіи Хлестаковской психологіи, т. е. легкомысленной, свѣтской фатоватости, занимающійся пустяками. «Большой оригиналъ», но и только. Больше Хлестаковъ видѣть не можетъ, и все-таки чувствовалось, что Хлестаковъ Садовскаго — членъ нашей

русской семьи, и если необходимо опредѣлить основное свойство дарованія Садовскаго, то это — человѣчность.

Онъ никогда не былъ адвокатомъ своихъ героевъ, какъ не былъ и ихъ прокуроромъ, но въ его игрѣ всегда было «не судите», и нельзя было судить даже пьяницу, лгуна, выгнаннаго изъ полка за мелкія гадости, опустившагося до послѣдней черты, дворянскаго выродка Мурзавецкаго, котораго игралъ Садовскій въ комедіи Островскаго «Волки и овцы».

Исполненіе этой пьесы можно, къ сожалѣнію, считать лебединою пѣснью Малаго Театра. Первоначально поставленная въ концѣ семидесятыхъ годовъ другимъ ансамблемъ, несмотря на участіе Самарина, Шумскаго, Никулиной, пьеса почему-то успѣха не имѣла. Возобновленная въ 1894 году, она гремѣла болѣе 10 лѣтъ, пока смерть или болѣзнь не вырвала большинства исполнителей. Пьесу смотрѣли по 10 разъ; ансамбль исполненія былъ на такой высотѣ, что встрѣчая кого-либо въ седьмой, восьмой, девятый разъ, спросишь, бывало: «что-жъ, вы пьесу наизусть пришли учить?» и отвѣтъ бывалъ такой: «Сегодня я пришелъ для Ленскаго, на прошлой недѣлѣ смотрѣлъ Лешковскую, досмотрю потомъ Музиля, а мѣсяца черезъ два опять приду». Подлинно, люди ходили не только смотрѣть пьесу, но и разсматривать ея исполнителей.

Справедливость требуетъ указать, что первымъ между равными въ этомъ ансамблѣ былъ Садовскій. Его исполненіе этой роли было настолько самобытно, настолько ярко и оригинально, что даже приблизительно его описать нельзя, и я попробую другой способъ.

У Садовскаго въ голосѣ былъ какой-то необыкновенный переломъ, точно въ голосѣ этомъ былъ какой-то шарикъ и перекатываніе этого шарика само по себѣ приводило васъ въ веселое настроеніе, хотя артистъ совершенно не походилъ по своему дарованію подъ понятіе «буффъ». Второе — глаза Садовскаго. Они могли засверкать такими огоньками, точно въ нихъ шевелились тысячи бѣсенятъ юмора и сатиры. Въ роли Мурзавецкаго эти два свойства ему особенно помогали, а послѣднимъ изъ нихъ онъ подъ конецъ жизни злоупотреблялъ, любя

разсмѣшить партнера на сценѣ, что ему иногда удавалось. Онъ молча смотритъ, а у его товарища все дрожитъ отъ внутренняго, едва сдерживаемаго смѣха.

Два факта объяснятъ вамъ, чѣмъ были «Волки и овцы» Малаго Театра.

Вотъ первый фактъ. Пьеса настолько гремѣла, что слухи о ней дошли до Императора Николая II.

Въ 1903 году московскій ансамбль выѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ 31 января, въ присутствіи Двора, пьеса была сыграна въ Эрмитажномъ Театрѣ Зимняго Дворца. Что пьеса нравилась чуткой, сердечной Москвѣ, что она манила изголодавшихся посѣтителей провинціи, неудивительно. Но чѣмъ объяснить, что эрмитажныхъ зрителей 31 января 1903 года, кругъ людей, не смѣющихъ смѣяться, не умѣющихъ плакать, привыкшихъ быть постоянно сдержанными, — чѣмъ объяснить, что и этихъ людей «пробрало»? А тутъ пятиактный русскій бытовой спектакль на четыре часа, особенно оцѣненный видными иностранными дипломатами.

Вотъ второй фактъ. Чѣмъ объяснить, что московскій Худож. Театръ, репетируя цѣлую зиму «Волки и овцы» съ такими артистами, какъ Станиславскій, Москвинъ, Книпперъ, Грибунинъ и другіе, репетиціи прекратилъ, и пьесы не поставилъ? Когда на одной изъ репетицій никто иной, какъ ставящій пьесу Немировичъ (въ Маломъ ее «ставилъ» Черневскій) обратился къ артистамъ съ вопросомъ, въ чемъ дѣло, что тутъ не ладится, что мѣшаетъ, одно изъ указанныхъ выше лицъ показало на висящіе портреты Садовскаго, Макшеева, Федотовой, Музиля и другихъ и сказало Немировичу: «Вотъ, кто намъ мѣшаетъ». Пьеса поставлена не была. Всякому свое, и это «свое» у Малаго Театра въ его лебединой пѣсни не было превзойдено. Рекордъ стоитъ крѣпко и еще не побитъ. А въ числѣ перваго «рекордиста» значился Садовскій, артистъ якобы нутра.

При ближайшемъ знакомствѣ видно, что нутро это покоилось на базѣ широкаго образованія. Садовскій былъ блестяще знакомъ съ міровой литературой, занимался переводами Софокла и Еврипида, но не зная древне-греческаго, пользовался превосходными французскими

подстрочными переводами. Далѣе, онъ серьезно интересовался нумизматикой и стариной, былъ очень друженъ съ ученымъ Забѣлинымъ. Наконецъ, Садовскій былъ выдающійся бытописатель, великолѣпный психологъ и юмористъ.

Его басенки, эпиграммы, сатиры, выдаваемыя имъ за произведенія Хемницера второго (его шумливый псевдонимъ), переходили изъ рукъ въ руки и цитировались повсюду. Увы, какъ произведенія графа Ф. Л. Сологуба, какъ шутки профессора-философа князя Сергѣя Трубецкого, онѣ никѣмъ не систематизировались и интересный благодарный трудъ предстоитъ тому, кто соберетъ всѣ эти жемчужины.

Особенно рѣзокъ Садовскій былъ въ своихъ эпиграммахъ. Ломаютъ, напримѣръ, на Спиридоновкѣ старинный особнякъ Аксаковыхъ съ хорами, антресолями, боскетными и прочими аттрибутами Грибоѣдовской Москвы, особнякъ, собиравшій въ своихъ стѣнахъ все, что было лучшаго въ Москвѣ, и на мѣсто его возводится виднымъ купцомъ квази-замокъ, выдающійся по претензіи, безвкусицѣ и архитектурной безграмотности. «Хемницеръ второй» пишетъ:

«Сей замокъ на меня наводитъ много грустныхъ думъ
И прошлаго, какъ-будто стало жалко.
Здѣсь прежде царствовалъ широкій барскій умъ.
Теперь царитъ купецкая смекалка».

Ратуя горячо за русскій репертуаръ, въ одинъ изъ сезоновъ, когда новинки оказались почти сплошь иностранныя, Садовскій-Хемницеръ заявляетъ:

«Всѣмъ иностранцамъ дверь широко отворили,
А Кнута Гамсуна забыли,
Я думаю, меня не упрекнутъ,
Когда скажу: театру нуженъ кнутъ».

Сатиры его бывали иногда безпощадно злы, иногда дружески шутливы, несмотря на нерѣдкую нецензурность. Такъ, напримѣръ, однажды другъ Садовскаго, его

сочленъ по Англійскому клубу, камергеръ Беклемишевъ, изъ старцевъ, про которыхъ Козьма Прутковъ выражается: «иного старца смѣло уподоблю песочнымъ часамъ», расхвастался въ клубѣ, въ присутствіи Садовскаго, популярнаго члена перваго въ Москвѣ клуба, о какомъ-то своемъ романѣ съ англичанкой, будто бы похищенной имъ на яхтѣ. Садовскій посвятилъ Беклемишеву басню: «Лэди и судно». Сообщить ее невозможно, но пусть воображеніе само представитъ себѣ, что могъ тутъ изложить «Хемницеръ второй». Я же ограничусь тѣмъ, что сообщу, что басня эта заставляла хохотать всѣхъ, ее читавшихъ.

Въ другой разъ, виднѣйшій профессоръ Московскаго университета, членъ московскаго театрально-литературнаго комитета А. Веселовскій, смѣшно и глупо увлекся на старости лѣтъ молоденькой ученицей драматическихъ курсовъ, гдѣ онъ читалъ исторію литературы (онъ былъ знатокомъ Мольера), всячески старался эту ученицу вытянуть и вообще скомпрометировалъ себя, свой возрастъ, званіе профессора, гуляя, какъ мальчишка, по бульварамъ съ предметомъ своей страсти и до смѣшного теряя голову. Садовскій пишетъ поэму, но не помня ея (къ сожалѣнію, у меня вообще нѣтъ рѣшительно никакихъ матеріаловъ подъ руками и все приходится возстанавливать по памяти), я сообщу лишь то немногое, что уцѣлѣло въ головѣ:

Лѣпообразный мужъ Грустиловъ Алексѣй,
Въ науку упершись, въ превратной жизни сей
Не зналъ иныхъ заботъ. Вперяясь въ небосклонъ,
Всегда былъ въ чтенье книгъ ученыхъ погруженъ.
Наука для него была вторая вѣра,
Писателей всѣхъ странъ проникъ насквозь. Мольера,
Котораго онъ чтилъ и выше всѣхъ считалъ,
Всего по косточкамъ подробно разобралъ...

и т. д.

Далѣе слѣдуетъ описаніе внѣшности героя, кончающееся словами:

Когда-жъ изъ устъ его дыханье вылетало,
Такъ даже ладаномъ немного отдавало.
Но это качество, по правдѣ говоря,
Сызмальства жило въ немъ: онъ сынъ пономаря.

Дальше говорится, какъ злая судьба нарушила покой Грустилова, ибо, однажды, онъ увидалъ, какъ «молніеносный взоръ, любовію горя, смотрѣлъ въ него въ упоръ». И послѣ этого:

Забытъ Мольеръ, энергія угасла,
И рѣчь его течетъ совсѣмъ не такъ, какъ масло.

Далѣе, черезъ нѣсколько строкъ:

И рѣчи сладкія, диктантъ любви-злодѣйки,
Слыхали многія бульварныя скамейки.

Кончается поэма, кажется, гибелью Грустилова (Веселовскаго).

Все это были, конечно, шутки. И самъ Садовскій, и его друзья, такъ и смотрѣли на подобныя творенія «Хемницера второго». Но что горько и больно, это исчезновеніе двухъ томовъ разсказовъ и небольшихъ повѣстей писателя Садовскаго.

Артистъ съ милой надписью подарилъ мнѣ когда-то эти два тома, предупредивъ, что изданіе разошлось. Послѣ прочтенія я берегъ эти томы и какъ библіографическую рѣдкость, и какъ высокоталантливое произведеніе, и берегъ ихъ не на дому, а въ огнеупорномъ желѣзномъ шкафу, въ павильонѣ при Императорскомъ Московскомъ Скаковомъ Обществѣ, гдѣ состоялъ членомъ правленія и казначеемъ. Въ 1902 году, въ часъ дня зданіе это вспыхнуло и въ два часа времени сгорѣло, какъ коробка спичекъ. Это былъ легкій деревянный павильонъ, перенесенный съ Ходынки послѣ того, какъ Александръ III на коронаціи 1883 года смотрѣлъ изъ него Ходынскія торжества. Когда черезъ двое сутокъ остывшій шкафъ былъ открытъ, то крѣпко перевязанныя деньги уцѣлѣли, чуть обуглившись съ краевъ, а вмѣсто книгъ лежала куча пе-

пла. Возстановить потерю мнѣ не удалось, ибо, какъ это ни странно, ни у Садовскаго, ни у членовъ его семьи экземпляровъ не оказалось.

Будетъ почтена заслуга того, кто разыщетъ, а главное, переиздастъ эти разсказы, ибо это несомнѣнный вкладъ въ русскую литературу. Разсказы эти касаются московскаго быта начала второй половины 19-го столѣтія. Они такъ интересны, что, право, стоитъ привести хоть краткое содержаніе одного или двухъ.

Напримѣръ, «Дикій человѣкъ» — исторія симпатичнаго бездомнаго босяка, нанявшагося въ балаганъ на масленой изображать дикаря. Его вымазали черной краской, украсили перьями, въ носъ вставили кольцо, и онъ за 30 копѣекъ въ день обязался для показанія «дикости» ѣсть передъ публикой живыхъ голубей, что и исполнялъ честно, каясь въ антрактахъ, что обижаетъ Божье творенье. Обманъ открылся, дикаря забрали въ полицію, тамъ высѣкли, и онъ продолжалъ свои скитанія. Весь разсказъ — живая страница московскаго быта: — хозяинъ балагана, психологія толпы, полиція той эпохи, горести самого «дикаря» показаны были такъ, какъ... игралъ свои лучшія роли Садовскій.

Или другой разсказъ — «Высокое призваніе». Прочитавшій первую главу моихъ записокъ, можетъ быть, упрекнулъ меня за умолчаніе о томъ, какъ относился къ театру такъ называемый «средній классъ» людей, упрекнулъ за то, что классъ этотъ не упомянутъ. Я сдѣлалъ это совершенно умышленно, ибо «Высокое призваніе» покажетъ это лучше.

Сюжетъ повѣсти таковъ: четверо друзей, учитель арифметики начальной школы, два приказчика и счетоводъ маленькаго магазина, всѣ страстные театралы, покупаютъ въ складчину за 3 рубля 80 копѣекъ ложу второго яруса и посѣщаютъ два раза въ мѣсяцъ Малый Театръ, откуда, вдохновленные и восторженные, идутъ скромно ужинать въ маленькій трактиръ и тамъ наивно бесѣдуютъ «о святомъ искусствѣ». Учитель — глава содружества. Онъ много читалъ, онъ авторитетъ для своихъ друзей. Тихія радости продолжались нѣсколько лѣтъ. Но вотъ три друга начинаютъ приставать къ учителю: ты

самый умный изъ насъ, слушаемъ мы тебя съ удовольствіемъ, напиши самъ пьесу. И доводятъ бѣднаго педагога до того, что онъ рѣшается «испробовать силы». Конечно, у него ничего не выходитъ, тогда онъ кидается за совѣтомъ къ авторамъ и критикамъ.

Садовскій подъ псевдонимомъ описываетъ писателя Писемскаго, боявшагося собакъ и ѣздившаго въ саняхъ такъ, что впереди него, спиной къ кучеру, стояла его кухарка съ палкой. Далѣе появляется критикъ Юрьевъ, тоже подъ вымышленнымъ именемъ, легендарно разсѣянный человѣкъ. Отъ него герой повѣсти вынесъ два впечатлѣнія: слово «катарзисъ», неоднократно повторяемое, и затѣмъ критикъ въ разсѣянности развязалъ вмѣсто своего галстукъ собесѣдника. Словомъ, бѣдняга учитель настолько запутывается, что нервно заболѣваетъ, его отдаютъ въ лѣчебницу, кружокъ театраловъ друзей распался, всѣ лишены духовной радости, и эти страницы глубоко трогательны. Но врачъ нервной клиники, быть можетъ, талантливый ученикъ самого Захарьина, распознавъ причину психоза, вылѣчиваетъ больного, направивъ его творчество на написаніе задачника для дѣтей младшаго возраста, и эта работа исполнена такъ блестяще, что авторъ получаетъ крупную премію. Вся повѣсть заканчивается на томъ, какъ друзья ужинаютъ послѣ театра. Все опять хорошо, всѣ восторгаются остроумными задачами, которыя читаетъ учитель, и въ одинъ голосъ говорятъ: «геніально».

Лишенный признака дидактичности, тенденціи, живой, трепещущій, мѣстами невѣроятно смѣшной, иногда трогательный, подчасъ близкій къ трагедіи, разсказъ этотъ имѣетъ лейтмотивомъ: правильно воспринятое искусство облегчаетъ жизнь, сближаетъ, радуетъ и вдохновляетъ людей.

Какъ театръ вдохновлялъ, подчасъ электризировалъ публику, видно изъ одного изъ разсказовъ: «Воспоминанія Ф. Н. Потанчикова», актера Малаго Театра эпохи Мочалова. Разсказъ этотъ записанъ Садовскимъ со словъ Потанчикова. Тамъ, между прочимъ, упоминается сцена въ трагедіи «Графиня Клара Добервиль» гдѣ по ходу дѣйствія, Мочалову подноситъ ядъ его врагъ, котораго

онъ считаетъ другомъ. Отравляемый видитъ въ зеркалѣ, передъ которымъ сидитъ, какъ влитъ ядъ и какъ подходятъ къ нему съ чашей. Мочаловъ, сидящій въ креслѣ, сталъ приподыматься и всталъ, и вмѣстѣ съ нимъ всталъ весь театръ.

Интересную книгу написалъ Садовскій, и жаль, что ее трудно разыскать, но это, дастъ Богъ, поправимо. Дѣйствительно, жалко, что онъ занимался литературой между дѣломъ и что, къ сожалѣнію, его невозможно было назвать работоспособнымъ. Изъ пѣсни слова не выкинешь, подъ конецъ жизни Садовскій опустился, забросилъ театръ, проводилъ ежедневно время отъ 12 часовъ дня до 7 часовъ вечера въ ресторанѣ «Эрмитажъ», всегда за однимъ и тѣмъ же столикомъ у стѣны, выходящей на площадь. Послѣ его кончины въ 1909 году, правленіе ресторана въ его память даже прибило у стѣны серебряную доску съ надписью: «Здѣсь сидѣлъ М. П. Садовскій».

Надо отдать справедливость, что при жизни его, желавшему послушать лекцію о старой Москвѣ и ея театрахъ, достаточно было подсѣсть къ этому столику. Иныхъ бесѣдъ тамъ никогда не велось. Вечеромъ Садовскій всегда отправлялся въ англійскій клубъ, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда игралъ. Ввиду его прежнихъ заслугъ и преклоннаго возраста, занимали его по возможности рѣдко, тѣмъ болѣе, что съ каждымъ годомъ онъ становился къ театру все равнодушнѣе.

Въ силу недоразумѣній съ администраціей и по многимъ другимъ причинамъ, я въ 1908 г. рѣшилъ покинуть службу и продолжать работу въ другомъ театрѣ. Вопросъ моего ухода былъ почти мною рѣшенъ. Въ это время въ какой-то день шла пьеса «Доходное мѣсто», гдѣ Садовскій въ одномъ явленіи игралъ маленькую роль Досужева. Садовскій ждалъ выхода, а я былъ на сценѣ.

«Уходите отъ насъ, плохи мы стали, по вашему, играть разучились?» — сказалъ мнѣ Садовскій. — «Да, трудно стало, душа театра умираетъ». Въ этотъ моментъ раздалось режиссерское «пожалуйте». Садовскій вышелъ. Первый же звукъ его голоса приковалъ мое вниманіе и я, забывъ всякую дисциплину, подскочилъ къ первой дырѣ на декораціи и, не отрываясь, просмотрѣлъ всю

десятиминутную сцену. Садовскій ушелъ подъ громъ апплодисментовъ (чего ни разу не было), вышелъ за кулисы, сдѣлалъ по направленію ко мнѣ комическій жестъ рукой и сказалъ: «вотъ вамъ». Молчаливый ли мой взглядъ что-то ему сказалъ, другая ли была причина, но мы молча крѣпко обнялись.

Наши добрыя, многолѣтнія отношенія не помѣшали Садовскому написать и на меня презлую эпиграмму «Хемницера II», гдѣ зло высмѣивалась любовь къ спорту въ связи со службою искусству, хотя на бѣгахъ и скачкахъ мы часто сидѣли рядомъ и съ увлеченіемъ слѣдили за испытаніями. Я не могу привести этой эпиграммы цѣликомъ, она, во-первыхъ, нецензурна, въ родѣ басни «Лэди и судно», во-вторыхъ, я ее не помню дословно, а вся прелесть въ стихахъ. Но я ничего не имѣю противъ скептической улыбки моего читателя, если онъ, читая эти строки, вспомнитъ нечеткое перо въ «Ревизорѣ». Одновременно я не сообщу лестныя для меня письма покойнаго, хранящіяся у меня до сихъ поръ.

Со смертью Садовскаго распался одинъ изъ послѣднихъ московскихъ кружковъ. Его одноэтажный домикъ въ Мамоновскомъ переулкѣ, купленный еще его отцомъ, заглохъ, дача на Новой Башиловкѣ, гдѣ онъ почти ежегодно проводилъ лѣто, тоже, а мы, его друзья, лишились очаровательнаго дня въ году (22 ноября день его именинъ), когда къ нему собиралась вся театральная Москва, когда его маленькая передняя была завалена шубами съ пола до потолка, когда, даже въ эпоху Пчельникова, онъ не бывалъ занимаемъ въ этотъ день вечеромъ въ театрѣ и когда среди продуктовъ московскаго хлѣбосольства неизмѣнно красовалось чудовище — кулебяка съ рыбой, налимьими печенками и прочими прелестями, неизмѣнно подносимая ему Беклемишевымъ, героемъ басни «Лэди и судно».

Московское Пятницкое кладбище покоитъ теперь невдалекѣ отъ могилы Щепкина, всѣхъ трехъ Садовскихъ, но вѣрится, что геній русскаго народа, выдвинувшій изъ среды мѣщанъ Рязани Ермиловыхъ (Садовскіе — сценическое имя), изъ разночинцевъ Москвы Лазаревыхъ (Садов-

ская), выдвинетъ еще такихъ же аристократовъ духа и творчества, какъ трое Садовскихъ.

До разсказа о Садовскомъ, я упоминалъ объ артисткѣ трагедіи, высокой драмы и комедіи, объ артисткѣ характерной, бытовой трагедіи и комедіи. Казалось бы женскій персоналъ труппы «заполненъ». Какой директоръ театра смѣетъ мечтать о такомъ количествѣ талантливыхъ актрисъ?

Однако, богатъ былъ Малый Театръ, сказочно богатъ, ибо перечень актрисъ не полонъ, если не упомянуть именъ Никулиной и Лешковской. Я начну съ послѣдней, такъ какъ здѣсь впервые должны будутъ проявиться грустныя ноты заключительныхъ аккордовъ дѣятельности Малаго Театра и хочется избѣжать этого, заканчивая перечисленіе женскаго персонала труппы.

Принятая въ 1887 году, Лешковская сразу выдвигается на первыя роли, сразу органически сливается съ труппой Малаго Театра и становится тамъ «своя», не только благодаря своему прелестному нравственному облику, но и какъ достойный талантливый сотрудникъ первыхъ силъ Малаго Театра.

Интриги, происки, мелкая зависть, все то, что зовется театральнымъ болотомъ, не мутили, къ счастью, Малаго Театра, но и среди этой атмосферы Лешковская выдѣлялась, проживя всю свою жизнь крайне замкнуто, ограничивъ кругъ друзей всего нѣсколькими людьми, и врядъ ли къ кому примѣнимѣе терминъ «театральный отшельникъ».

Публика и критика единогласно признавали Лешковскую исключительной комедійной актрисой, но по этому вопросу я лично — при особомъ мнѣніи. По свойствамъ таланта Лешковскую, конечно, должно было признать исключительной комедійной артисткой, но не «исключительно». Оппоненты совершенно законно могли бы задать вопросъ, гдѣ ея драматическія роли, ибо таковыхъ почти нѣтъ.

Разсказъ о театрѣ для того и существуетъ, чтобы напомнить забытое. Конечно, забылась пьеса, шедшая въ девяностыхъ годахъ въ Маломъ Театрѣ, «Въ Шильонскомъ замкѣ», но не забылась полная глубочайшаго дра-

матизма игра Лешковской въ этой пьесѣ. Для искусства художнику довольно показать себя разъ. Для его карьеры этого мало, ибо начальство того времени разсуждало такъ: свое «амплуа» артистка исполняетъ хорошо, она влилась въ ансамбль, чего-жъ еще? А понятіе «исканія» въ то время сопричислялись къ потрясенію основъ.

Однако, одинъ изъ просвѣщенныхъ товарищей артистки, А. И. Южинъ, увидавъ новую сторону ея дарованія, предложилъ ей драматическую роль въ своемъ бенефисѣ: королевы въ «Рюи Блазѣ» Гюго. Опытъ не удался, но я убѣжденъ, что причина кроется не въ артисткѣ, а въ преобладаніи въ пьесѣ внѣшняго, напыщеннаго драматизма, эта же сфера, напыщенность, была Лешковской чужда.

Къ сожалѣнію, съ этого момента «исканія» прекратились. Артистка замкнулась въ свое «амплуа», около 20 лѣтъ блестяще украшая собою сцену.

По двумъ причинамъ я не описываю ея ролей. Первая и главная — ни одного образа въ міровой литературѣ артистка не создала. Это не ея вина, таковъ былъ репертуаръ. Затѣмъ, методъ описанія ролей въ моихъ запискахъ черезчуръ участился, а къ нему придется прибѣгать, и не разъ. Я ограничиваюсь включеніемъ этого блестящаго имени въ разсказъ о Маломъ Театрѣ.

Къ сожалѣнію, надо еще прибавить нѣчто. Какъ ни тяжело и ни грустно говорить иногда правду, но Лешковская — живой образецъ не погибшаго, а погубленнаго дарованія. Погубилъ ее безъ злого умысла, «не вѣдая, что творитъ», никто иной, какъ самъ Малый Театръ. Ко времени полнаго расцвѣта ея таланта, т. е. въ серединѣ девяностыхъ годовъ, большинство ея товарищей перешло зенитъ своей славы. Крупнѣйшіе уже начали «въ долину лѣтъ преклонныхъ опускаться», устали отъ работы, отъ жизни. Администрація... о ней довольно сказано. Смѣшно было оттуда ждать помощи. И вотъ, что случилось.

Искрометное, жизнерадостное, глубокое по существу дарованіе начали эксплоатировать. Лешковская весела, очаровательна, блестяща, захватываетъ залу. На нее навалили роль за ролью, и что ни роль, то успѣхъ. Казалось бы, что надо радоваться. Но забыли, что въ теченіе

долгихъ лѣтъ артистка только «показывала себя». Индивидуальность ея была исключительной яркости, это обманывало публику, ея личныя данныя были настолько ярки, что путали ея «очарованіе», ея «тонкость», умъ, съ создаваемыми ею «образами».

Когда артисткѣ настала неизбѣжная пора перемѣнить пресловутое «амплуа», она оказалась безъ артистическаго багажа. Тому яркій примѣръ роль Анны Андреевны въ «Ревизорѣ», для чего у нея были всѣ данныя, но сказалось двадцатилѣтнее «показываніе себя» и роль не удалась. Между тѣмъ артистка могла бы быть блестящей преемницей Федотовой, Медвѣдевой и отчасти Садовской, — словомъ, поле дѣятельности въ концѣ ея работы могло ей предстоять безбрежное.

Однако, въ этомъ вопросѣ, какъ и въ другихъ, жизнь ея была горька. Тяжелая болѣзнь съ неоднократно повторяемыми операціями, сломила ея физическія силы, а далѣе публика начала забывать свою прежнюю любимицу. Грустно было примѣнять здѣсь выраженіе «показываніе себя», особенно, имѣя въ виду основное свойство артистки, ея смиренную скромность, но пусть мой разсказъ заставитъ призадуматься юные таланты.

Эти таланты часто говорятъ: «я молода (или молодъ), красива, умна и обаятельна, умѣю всѣмъ этимъ заразить, моя искрометность чаруетъ, я нравлюсь, моя талантливость побѣждаетъ». Да, до поры, до времени. Пускай 20 лѣтъ, какъ было съ Лешковской! А потомъ? А потомъ придетъ такая же молодая, явится третья и т. д. Вотъ тутъ пора задуматься надъ выраженіемъ: «выдающійся талантъ» и «выдающійся артистъ». Вторымъ безъ перваго быть нельзя, первымъ безъ второго можно, но очень опасно. Рано или поздно настанетъ день, когда незнающее пощады искусство спроситъ: «сталъ ты артистомъ, умѣешь творить тѣмъ, что тебѣ дано, создалъ изъ матеріала твоего таланта художественное зданіе?» И если отвѣтъ будетъ — нѣтъ, хотя матеріалъ этотъ самъ по себѣ трогалъ, увлекалъ и радовалъ, тогда-то и отнимется у артиста «и то, что имѣетъ», какъ было съ Лешковской, или, наоборотъ, «дастся», какъ видно на примѣрѣ всю свою жизнь работавшей надъ собой Медвѣдевой, въ пер-

вой половинѣ своей жизни бывшей средней величиной. Почему одному дается, у другого отнимается? Причина въ наличіи творческой воли. Безъ нея талантъ вянетъ, а талантъ — это соединеніе всѣхъ необходимыхъ для искусства данныхъ плюсъ творческая воля, отсутствіе которой погубитъ и генія. Таковой воли у Лешковской не было, несмотря на то, что она была тѣмъ, что зовется изумительный работникъ, въ смыслѣ несенія роли, внѣшней подготовки къ ролямъ и т. д.

Заканчивая о ней, хочется привести маленькій фактъ, ярко характеризующій ее, какъ личность. Москва сразу начала ею восторгаться. По истеченіи пяти или шести лѣтъ ей былъ данъ первый бенефисъ. Отмѣчу, что играетъ юная, блестящая артистка, а бенефисы тогда сопровождались подношеніями и далеко не малоцѣнными.

Лешковская, собравшая, конечно, «переполненную залу», получила двѣ-три корзины съ цвѣтами и полное собраніе сочиненій Шиллера. Какъ извѣстно, подношенія всегда дѣлаютъ знакомые. Ихъ у артистки было мало, и этотъ скромный бенефисъ — лучшая и почтеннѣйшая характеристика этого замкнутаго художника, выдающагося таланта, по многимъ причинамъ не ставшаго выдающейся артисткой. Это, повторяю, грустно говорить одному изъ ея современниковъ, обязанныхъ ей въ теченіе многихъ лѣтъ многими часами художественнаго наслажденія, но это такъ.

Разсказъ о женскихъ талантахъ Малаго Театра не законченъ безъ Никулиной. Если дарованіе Ермоловой опредѣлимо терминомъ «Божья милость», Федотовой — художественность, Медвѣдевой — кованность, Садовскихъ — непосредственность, Лешковской — искрометность, то Никулинское дарованіе подойдетъ подъ понятіе: безсознательность.

Однолѣтки и товарищи по школѣ съ Федотовой, онѣ фактически почти одновременно и покинули сцену, — Федотова вслѣдствіе ревматизма, Никулина по причинѣ старческаго маразма. Послѣ 1905 года Никулина показывалась на сценѣ, но это была не та Никулина, о которой слѣдуетъ разсказать.

Въ запискахъ Станиславскаго о его системѣ драматическаго творчества много мѣста удѣлено понятію «сценическая наивность и вѣра». Я затрону эту тему, поскольку она касается Никулиной.

Читатель, конечно, имѣлъ случай не разъ въ жизни наблюдать дѣтскія игры, когда одинъ ребенокъ объясняетъ: «я царь, ты мой генерелъ, а вы мои солдаты и т. п.» Какъ серьезны бываютъ дѣти «послѣ раздачи ролей», какъ ссорятся, если кто погрѣшилъ по ихъ понятію «противъ правды», какъ беззавѣтно «вѣрятъ», что каждый изъ нихъ есть именно то, что взялся воплотить. И развѣ не наивность и не глубокая вѣра одно изъ очарованій итальянскихъ прерафаэлитовъ, и развѣ не это чувство глубокой вѣры руководило Мочаловымъ, когда, вставъ съ кресла, онъ поднялъ всю залу? Безъ сценической наивности и вѣры немыслимо вдохновенное исполненіе. Вся разница въ томъ, что одинъ приходитъ къ такому состоянію сознательно, а другой безсознательно, что имѣло мѣсто у Никулиной.

Когда въ «Ревизорѣ», играя Анну Андреевну, она тономъ глубочайшаго убѣжденія заявляетъ поддразнивающей ее дочери: «какъ же мои глаза не темные, когда и гадаю я всегда на себя на трефовую даму,» — становится ясно, что бѣдная городничиха перепутала слѣдствіе съ причиною, и если ужъ идти въ этомъ вопросѣ путемъ логики, то масть карты зависитъ отъ цвѣта глазъ, а не наоборотъ. Однако, зрителю ясно, что городничиху не переубѣдишь: — она вѣритъ.

Въ другой пьесѣ «Хрущовскіе помѣщики» артистка играетъ дочь кулака, 30-лѣтнюю дуру, чья мечта жизни замужество, диктуемое властнымъ голосомъ природы. У героини поклонники и одинъ изъ нихъ говоритъ «я привезъ вамъ вашъ любимый фруктъ». Никулина какъ-то присѣдаетъ, лицо ея озаряется радостью и она на весь театръ кричитъ: «рѣпа!» Комична, но и жалка смѣшная дура, эстетико-кулинарный идеалъ которой поѣсть рѣпы. Литературныя достоинства пьесы не таковы, чтобы упоминать о ней, и я бы это пропустилъ, если бы не указаніе К. С. Станиславскаго, слышанное мною отъ него лично, что въ этой роли особенно артистка являлась художе-

ственнымъ образомъ сценической вѣры и наивности, — «была цѣликомъ въ системѣ», — обыкновенно заканчивалъ великій новаторъ.

Какая-то стихійная жизнерадостность этого дарованія почти всегда направляла ее по вѣрному пути. Мнѣ не пришлось видѣть перваго представленія «Снѣгурочки» Островскаго въ серединѣ семидесятыхъ годовъ, гдѣ Никулина играла Купаву. Но очевидцы передаютъ, что и въ сцену проклятія Мизгиря, ее бросившаго (I актъ), и въ прелестную жалобу Купавы (2 актъ) артистка вносила неуловимую черту юмора, улыбку комическаго лиризма. Какъ это глубоко вѣрно! Вѣдь никакой «трагедіи» у Купавы нѣтъ, въ тотъ же вечеръ, по пьесѣ, ее утѣшилъ Лель.

Чутье и артистическая безсознательная интуиція, — вотъ что руководило Никулиной. Потому не замѣнить ли терминъ «безсознательность» понятіемъ болѣе точнымъ: «подсознательность», ибо безсознательно разъ, другой, третій можно попасть вѣрно, но пройти артистическій путь едва ли.

Заканчивая перечень «женскаго персонала труппы» надо указать, что вскорѣ послѣ зенита славы Никулиной много и тяжело эволюціонировалъ самъ театръ. Стало тѣсно въ узкихъ рамкахъ театральнаго искусства, гдѣ царили занимательная фабула или выигрышныя роли. Революція въ театрѣ стала необходимостью и она вспыхнула.

Новаторы прежде всего кинулись уничтожать театральную условность, культивировать рядъ новыхъ возможностей (пьесы Чехова). Далѣе, перешли къ символизму, натурализму, стилизаціи, схематизаціи и что же въ концѣ концовъ отъ этого осталось, кромѣ художественнаго реализма, только глубоко утонченнаго и проникновеннаго (Шаляпинъ)?

Заслуги новаторовъ несомнѣнны и громадны, но есть у нихъ и грѣхъ. Разрушая старое, они проглядѣли его завѣтъ: «Не учите, не проповѣдуйте, не анализируйте, «не провѣряйте алгеброй гармонію», не старайтесь на сценѣ, но живите, наслаждайтесь, любите, плачьте, горюйте, веселитесь для себя одного. Вѣрьте, что все на сценѣ прав-

да, будьте наивны и вы достигнете искусства. Только тогда зритель будетъ плакать и смѣятся и жить вмѣстѣ съ вами.»

Вотъ это доброе старое. Оно вѣчно. А вѣчное молодо. И это вѣчно-молодое подсознательно дала русскому театру Никулина. Она и анализъ — антиподы, но она и ея талантъ — органическое цѣлое, что не часто встрѣчается. Вспомнимъ хотя бы «мрачность» въ жизни геніальныхъ комиковъ, и наоборотъ, обычно веселый характеръ трагиковъ. Но ни лѣта, ни начинающаяся болѣзнь не убили въ Никулиной жизнерадостности.

Я помню такую сцену въ 1910 году. Въ двѣнадцатомъ часу ночи въ «Свадьбѣ Фигаро» передъ послѣднимъ актомъ Марселина — Никулина (48 лѣтъ театра) и юный Керубино — Гзовская отжариваютъ въ антрактѣ на сценѣ развеселый танецъ, и такъ зажигательно радостно было видѣть молодое веселье Никулиной. На этомъ миломъ танцѣ я закончу объ артисткахъ Малаго Театра.

Я не буду перечислять другихъ почтенныхъ именъ, у кого таланты были большіе, но имена не историческія, Когда я въ 1899 году вступилъ въ управленіе труппой, то число актрисъ было 61. Вотъ что передали въ наслѣдство Пчельниковскій режимъ и безсловесность Черневскаго. Однако, надо быть справедливымъ: — ни фаворитизмъ, ни взяточничество мѣста не имѣли. Принимали «такъ», невѣдомо почему актеры плодились, какъ въ барской усадьбѣ приживальщики. Даже сильные міра не вмѣшивались.

Только разъ за 20 лѣтъ я помню, что одинъ изъ Великихъ Князей, Сергѣй Александровичъ, прислалъ однажды дочь каммеръ-пажа своей матери, нѣкую В., бывшую въ полной нищетѣ, прося взять ее на сцену. Особу эту приняли на 50 рублей въ мѣсяцъ и больше ни она, ни къ кому ни съ чемъ не приставала, ни о ней никто не просилъ. Выслуживъ пенсію, она ушла со сцены, участвуя на выходахъ и не сказавъ при поднятомъ занавѣсѣ ни одного слова.

Отъ прочихъ протекцій отдѣлываться было легко. Такъ, однажды, самъ оберъ-прокуроръ Синода, всесильный Побѣдоносцевъ, прислалъ окончившую драматиче-

скіе курсы въ театральномъ училищѣ въ Москвѣ свою родственницу, тоже Побѣдоносцеву «для опредѣленія въ Малый Театръ», какъ онъ начерталъ на своей карточкѣ. Принявшій просительницу заявилъ, что «ввиду недостаточной яркости дарованія она принята быть не можетъ.» — «Но вѣдь мой дядя проситъ, не кто-нибудь?» На что просительница въ отвѣтъ получила: «Передайте вашему дядѣ, что я у него ни за одного архіерея просить никогда не буду.»

Подобныя юмористическія бесѣды не облегчали дѣла. Что было мнѣ дѣлать съ балластомъ? 61 актриса! Уволить половину? Легче сказать, чѣмъ сдѣлать; добрыхъ три четверти могущихъ подлежать увольненію прослужили болѣе 10 лѣтъ, и театръ, какъ государственный институтъ, принявъ ихъ на дѣло, которое онѣ дѣлать не умѣли, несъ передъ ними моральную отвѣтственность.

Кое-какъ нашли выходъ изъ положенія. Существовалъ законъ, по которому, въ случаѣ болѣзни, могло быть прибавлено 5 лѣтъ службы для полученія пенсіи артистамъ. Этимъ широко воспользовались, всѣ оказались больны, и операція увольненія была проведена подъ анестезіей пенсіи.

Въ 1898 году, при вступленіи Теляковскаго на должность управляющаго Московской конторой Импер. Театровъ, при сильномъ вліяніи Ленскаго, открытіе Новаго Театра (третьяго) дало возможность найти работу тѣмъ артистамъ Малаго Театра, которые играть умѣли, но ввиду неимѣнія ролей въ Маломъ сидѣли безъ дѣла.

Новый Театръ, по мысли Ленскаго, долженъ былъ быть питомникомъ (студіей) Малаго Театра. Перегруженный женскій элементъ труппы нашелъ себѣ работу въ Новомъ Театрѣ, хотя вполнѣ удовлетворить всѣхъ работой было все-таки трудно. Почти всюду встрѣчаемая жалоба актрисъ: «не даютъ работать», «затираютъ» не всегда такъ легко и просто объясняется ихъ «капризомъ», мужчины-де жалуются меньше.

Какъ-то я былъ доведенъ претензіями артистокъ на роли до состоянія, весьма близкаго къ тому, какое испытывалъ Аркашка въ «Лѣсѣ»:—«а не удалиться ли мнѣ», ибо одна изъ артистокъ заявила претензію на «такую-то»

роль въ иностранной, ей еще неизвѣстной пьесѣ, наслышавшись о томъ, что роль эта — хорошая, и отказавшись повѣрить мнѣ, что роль эта мужская и предполагается на нее Ленскій. Доведенный и этимъ, и всѣмъ предыдущимъ до упомянутаго «Аркашкина» состоянія, я въ сотый разъ, послѣ бесѣды съ вышеупомянутой артисткой, ломалъ себѣ голову, что дѣлать съ безработными.

Ища выхода, пришлось наткнуться на странную статистику — въ большинствѣ пьесъ отношеніе мужскихъ ролей къ женскимъ равно 7 къ 3. Продѣланная по этому вопросу статистическая работа приблизительно надъ двумя стами пьесами дала именно такіе результаты. Женскихъ ролей вообще меньше и поэтому несправедливо объяснять все только дамскими капризами и нервами. Если взять міровой репертуаръ, роли, такъ сказать, вѣчныя, то также получимъ громадное преобладаніе мужскихъ образовъ надъ женскими

Несмотря на количество артистовъ, къ концу 19 столѣтія Малый Театръ имѣлъ крупнѣйшій пробѣлъ: — не было того, что зовутъ «молодая артистка на первыя роли», и при распредѣленіи ролей это все чаще и больше давало себя чувствовать. Не разъ при обсужденіи этого вопроса мы цитировали другъ другу знаменитое изреченіе Несчастливцева изъ «Лѣса»: «Подай ты мнѣ, братецъ, актрису.» И всѣ мы занялись этимъ съ усиленнымъ и лихорадочнымъ стараніемъ. Такъ какъ этимъ вопросомъ и вообще вопросомъ «преемственности» Малаго Театра горячо жилъ Ленскій и такъ какъ, кромѣ того, онъ самый яркій представитель этого театра конца 19 вѣка, то сейчасъ о немъ и будетъ разсказано.

Нынѣ, когда его нѣтъ уже въ живыхъ, — онъ скончался въ 1908 году, когда умеръ уже обожаемый имъ сынъ, когда изъ всѣхъ его близкихъ въ живыхъ только его вдова, урожденная баронесса Корфъ, врядъ ли будетъ нескромностью коснуться біографіи Ленскаго.

Самъ артистъ никогда и ни съ кѣмъ о своемъ дѣтствѣ и первой юности говорить не любилъ, и, когда однажды въ присутствіи знакомыхъ намекнулъ на это его покойный братъ, Ленскій 2, артистъ Малаго Театра, Александръ Ленскій круто перемѣнилъ разговоръ. Думаю, однако,

что для выявленія артистической личности двѣ-три черты изъ біографіи необходимы.

Настоящая фамилія Ленскаго была Вервитіотти. Онъ и его братъ — дѣти итальянки, имѣвшей въ Москвѣ часовой магазинъ. Ихъ отцомъ называли извѣстнаго на югѣ Россіи, въ Одессѣ, богача князя N., потомка князей Рянполовскихъ и Стародубскихъ, уничтоженныхъ Грознымъ. Былъ ли означенный князь отцомъ Ленскаго, документально доказать невозможно, но вотъ на что я однажды наскочилъ.

Разсматривая какъ-то въ Москвѣ, въ членскомъ помѣщеніи бывшаго Императорскаго Скакового Общества, портреты бывшихъ вице-президентовъ, я въ чертахъ одного изъ нихъ нашелъ потрясающее сходство съ Ленскимъ. Вице-президентъ этотъ, князь, былъ законнымъ сыномъ того князя изъ Одессы. Зная, какъ Ленскій не любилъ касаться своего дѣтства, я на это сходство никому, даже друзьямъ, не указалъ, но изъ разспросовъ старой прислуги про этого спортсмена выяснилъ массу его общихъ чертъ съ характеромъ Ленскаго: способность всецѣло отдаться тому, что увлекаетъ, горячій темпераментъ, необыкновенная воспріимчивость, вспыльчивость въ соединеніи съ дѣтскимъ простодушіемъ.

На сколько можно было судить по иногда невольно вырывавшимся словамъ Ленскаго, было видно, что первое время, лѣтъ до 7, было проведено обоими братьями въ роскоши и баловствѣ, «въ шелкахъ и бархатахъ», а затѣмъ наступила нищета. Видимо, дѣти были жестоко брошены, и наша фантазія объяснитъ намъ происшедшую трагедію.

Съ самой ранней молодости Ленскій — артистъ провинціальныхъ труппъ, а въ серединѣ семидесятыхъ годовъ принятъ въ московскій Малый Театръ. Кажется, онъ родился въ 1846 году.

Какимъ онъ былъ въ провинціи, ясно видно изъ прекрасной монографіи его товарища и свойственника А. И. Южина, князя Сумбатова, «Воспоминанія объ А. П. Ленскомъ», гдѣ авторъ называетъ его «солнечнымъ лучемъ», и очень легко будетъ доказать, какъ вѣрно это опредѣленіе.

Однако, солнечный лучъ не сразу пробился сквозь бюрократическія тучи Малаго Театра. Тогдашній управляющій труппой, Бѣгичевъ, связанный бюджетомъ, хотѣлъ, но не могъ его принять. Бѣгичевъ былъ лѣнтяй, милый, добрый, порядочный, но безпокоить себя не очень любилъ. Пришлось дать ему доппингу. Этимъ занялся московскій Златоустъ, знаменитый Плевако, и чисто по старинкѣ заставилъ Бѣгичева дѣйствовать энергично.

Бѣгичевъ былъ вѣчно въ долгахъ, онъ обожалъ дѣлать своимъ дамамъ подарки. Плевако это учелъ, завладѣлъ векселями Бѣгичева и предложилъ ему или пріемъ Ленскаго — и тогда отсрочка, — или немедленное взысканіе. Кончили полюбовно: Ленскій былъ принятъ, векселя отсрочены, а потомъ и Ленскій, и Плевако всегда тепло отзывались объ умершемъ Бѣгичевѣ. Ленскій сталъ «любовникомъ» въ Маломъ Театрѣ,

Наблюдая послѣ Ленскаго жизнь всѣхъ театровъ всего міра, изъ коихъ русскій колоссально шагнулъ впередъ (по своей примитивности тогдашніе спектакли Малаго Театра возбудили бы сейчасъ справедливое негодованіе), замѣчаешь одно: нѣтъ на сценѣ ничего выше человѣка, умѣющаго сказать любимой женщинѣ: «я тебя люблю» и умѣющаго сказать это такъ, чтобы и зритель почувствовалъ себя влюбленнымъ и подпалъ подъ очарованіе этого чувства.

Какъ-то, около 1915 года, я разговорился на тему о полномъ отсутствіи любовниковъ на сценѣ съ почтеннымъ провинціальнымъ антрепенеромъ В. И. Никулинымъ, человѣкомъ стараго уклада, но тепло и сердечно любившимъ свое дѣло. «Почему нѣтъ больше любовниковъ на сценѣ?» И на мой вопросъ услыхалъ: «А въ жизни теперь есть любовь? Какъ же вы хотите, чтобы театръ, зеркало жизни, отражалъ то, чего нѣтъ? Помните слова Берендѣя у Островскаго: — «Въ сердцахъ людскихъ вижу я остуду не малую, поругана любовь, святое чувство.» — Вотъ вамъ и возмездіе, театръ лишился любовниковъ.»

Это правда. Когда подлинный романтизмъ въ любви сталъ смѣшенъ, когда чувственность замѣнила пылкость, сантиментализмъ — душевное влеченіе, рефлексъ — кра-

сивое безразсудство, разсчетъ — беззавѣтность, а половинчатость — безраздѣльность, театръ сейчасъ же ъмѣсто любовника завелъ амплуа «неврастеника». Въ сущности, амплуа безсмысленное, ибо неврастеникъ — это больной нервами. Почему бы тогда театру не завести амплуа «діабетика», «нефритика» и т. д.? Однако, знаменитый неврастеникъ прожилъ недолго. Сейчасъ онъ, слава Богу, въ могилѣ, сейчасъ, когда всюду чувствуется, что вотъ-вотъ раздастся властный голосъ театра съ требованіемъ всечеловѣческихъ вѣчныхъ чувствъ, въ прекрасныхъ, яркихъ и мощныхъ формахъ, т. е. то, что умѣлъ показать въ любви Ленскій.

При небольшомъ ростѣ, а въ старости и при полнотѣ, артистъ былъ сама пластичность, скажу точнѣе — сама гармоничность. Изумительно красивая голова съ огромными великолѣпными голубыми глазами, очень красивое лицо, а главное то, что французы зовутъ «charme», публика — «сценическое обаяніе», а работающіе въ театральной кухнѣ — «манкость». Весь Ленскій именно манилъ. Не даромъ про него выразилась однажды Федотова, когда я какъ-то пришелъ къ ней за помощью и изливалъ ей душу, что Ленскій нервничаетъ по поводу предстоящей роли и, пожалуй, играть ее не будетъ: — «Да, что ему, батюшка, безпокоиться? Чудакъ какой! Вѣдь, выйдетъ онъ на сцену, а театръ сразу и влюбленъ.» Такъ оно и было.

Когда Ленскій говорилъ на сценѣ женщинѣ о любви, то мнѣ хочется привести стихи разстрѣляннаго совѣтской властью поэта Гумилева: «я для тебя найду слова нѣжнѣй, чѣмъ вѣтеръ въ розовой аллеѣ, слова нежданнѣй и чудеснѣй ручья и соловьиной пѣсни.»

Въ объясненіяхъ Ленскаго органически сливались итальянскій огненный темпераментъ, славянская ширь и глубина, сливались въ самыхъ разнообразныхъ формахъ. Принцъ Гамлетъ любилъ, по выраженію Пушкина, «горестно и трудно», забулдыга Донъ Сезаръ де Базанъ — шутя, какъ «сердце женское». Шекспировскій Бенедиктъ («Много шуму изъ ничего»), весело и солнечно, злодѣй Ричардъ III «по змѣиному». Одинъ съ лукавствомъ, другой не мудрствуя, всѣ такъ безконечно разнообразно, и

всѣ такъ безконечно однообразно. Какъ музыкальные творцы, и имѣя въ своемъ распоряженіи только семь нотъ гаммы, создаютъ многое множество великихъ твореній, такъ и Ленскій, владѣя гаммой «выраженій любви», творилъ на этой гаммѣ всѣ свои образы.

Вотъ примѣры. Очаровательный неряха, рубака, смотрящій свысока на любовь Бенедиктъ въ «Много шуму изъ ничего», услыхавъ, что его безумно любитъ Беатриче, этимъ глубоко тронутъ. Зерно любви брошено. Занавѣсъ. Въ слѣдующемъ актѣ съ самаго задняго плана сцены медленно, медленнно, молча грызя яблоко, идетъ на авансцену Ленскій. Если-бъ незнающаго пьесу зрителя привести прямо къ этому моменту, онъ безошибочно опредѣлилъ бы: «да, онъ влюбленъ». Какая-то полу-улыбка на лицѣ, ненормально спокойная походка, подъ которой вы чувствуете, что идущій вотъ-вотъ затанцуетъ «дастъ козла» отъ радости, стыдливость, застѣнчивость, не знающая предѣловъ удаль и вмѣстѣ непривычность къ новому душевному состоянію. Непривычно... но блаженно. Дойдя до авансцены Ленскій крутитъ усъ и изъ его губъ вырывается долго сдерживаемый смѣшокъ, смѣшокъ счастья и радости, глупый, но божественный смѣшокъ любви, такихъ «любовниковъ счастливыхъ» можно дѣйствительно узнать «по ихъ глазамъ». Шекспиръ, самъ Шекспиръ тутъ не при чемъ. Его сотрудникъ Ленскій въ этомъ мѣстѣ творилъ одинъ.

Эту влюбленность въ себя зрителя артистъ сумѣлъ сохранить, не только играя любовниковъ, не только говоря о любви, но и играя характерныя роли въ старости, роли съ комическимъ элементомъ. Въ пьесѣ князя Сумбатова «Неводъ» Ленскій игралъ глупаго губернатора, который на помочахъ у своей жены и у своего чиновника особыхъ порученій. Въ трудную минуту онъ всегда говоритъ женѣ «вотъ тутъ-то я на тебя и разсчитывалъ». Жена сердится и у нея вырывается: «и за что я тебя, дурачекъ мой, люблю?» Дѣйствительно, любить не за что, но игра Ленскаго заставляла вспоминать поговорку «не по хорошу милъ, а по милу хорошъ», — столько обаянія, душевной нѣжности, прелести имѣлъ его Щедринскій помпадуръ, напоминавшій Стиву Облонскаго изъ Анны Ка-

рениной, а также того живого губернатора, спутавшаго «Доходное мѣсто» съ «отхожимъ».

Играя аналогичную роль прожигателя жизни, легкомысленнаго князя въ «Закатѣ» того же Сумбатова, Ленскій, создавъ иной внѣшній и внутренній образъ, сохранилъ этимъ двумъ лицамъ одно: это были люди одного круга и одинаковаго міроощущенія.

Разносторонность Ленскаго была необычайна. Рядомъ съ прекраснымъ Фамусовымъ, гдѣ артистъ особенно подчеркивалъ барина, онъ создаетъ трагическій образъ епископа Никласа въ Ибсеновской «Борьбѣ за престолъ». Лыняева въ «Волкахъ и овцахъ», Рюи Гомеца въ «Эрнани», профессора въ «Плодахъ просвѣщенія». Перечень всѣхъ ролей Ленскаго занялъ бы слишкомъ много мѣста, но и указаннаго довольно, чтобы судить о характерѣ таланта. Потому я и беру самое существенное.

Зритель, напримѣръ, совсѣмъ не чувствовалъ презрѣнія къ его Фамусову, ибо по существу онъ не плохой человѣкъ, онъ только плоть отъ плоти своего вѣка, его святое святыхъ прозаично, мѣщански буржуазно. «Имѣньемъ, братъ, не управляй оплошно, а главное — поди-ка послужи.» Нежеланіе «сгибаться въ перегибъ» онъ считаетъ порокомъ: «вотъ то-то, всѣ вы гордецы», и совѣсть такого Фамусова и на смертномъ одрѣ не попрекнетъ его за его прошлую жизнь. Зритель видѣлъ, что Фамусовъ не измѣнитъ своимъ принципамъ, бѣда вся въ томъ, что принципы чинили тогда людямъ «милліонъ терзаній».

Современники за это ненавидѣли Фамусова, слѣдующее поколѣніе съ иронической улыбкой не пожалѣетъ объ его исчезновеніи, но судъ потомства найдетъ и для него слово защиты и милосердія.

Добавьте къ этому художественную форму, изящный комизмъ, великую простоту, а по внѣшности — ожившій портретъ двадцатыхъ годовъ прошлаго столѣтія — вотъ Фамусовъ Ленскаго.

Ибсеновскій Никласъ, чудовище зла и цинизма по пьесѣ, такъ и тянетъ обрисовать его одной «злодѣйской краской», а Ленскій и тутъ создалъ живое, хотя къ счастью рѣдко встрѣчаемое человѣческое существо. Ленскій всегда говорилъ своимъ ученикамъ: «ради Бога, не

думайте, что злодѣй 24 часа въ сутки думаетъ о злодѣяніи, такъ ихъ только въ театрѣ играютъ», а на счетъ внѣшняго воплощенія острилъ «митрополитъ, увѣряю васъ, не всюду и не всегда въ митрѣ ходитъ.» Ясно, что и внутренняя, и внѣшняя театральность были артисту чужды, и хотя Никласъ по пьесѣ и обрисованъ одной краской, виртуозность Ленскаго, доведенная въ этой роли до предѣла, заставляла зрителя, если можно такъ выразиться, восхищенно содрогаться.

Во всемъ и всегда была у Ленскаго эта постоянная манкость. Даже мягкотѣлому, мягкодушному Лыняеву («Волки и овцы» Островскаго) однимъ пріемомъ проглоченному волкомъ Глафирой, этому глупенькому барану хотѣлось сказать изъ залы: побудь еще, не уходи.

Что живые образы Грибоѣдова и Островскаго находили въ Ленскомъ правдиваго воплотителя, понять не трудно. Но вотъ «Эрнани», Викторъ Гюго и его полныя красотъ романтическія тирады, интересъ дѣйствія, художественное драпированіе героевъ артисту другого матеріала не даютъ, а зрителей — однихъ восхищаетъ, а другихъ заставляетъ говорить: ходульно.

Игра Ленскаго вѣрно помогала разобраться. Первое его появленіе воскрешало эпоху кровавыхъ распрей, подъемныхъ мостовъ, наемныхъ убійцъ, пытокъ, инквизиціи и т. д. Все это для Рюи Гомеца такъ же обычно, какъ для любого банкира биржа, чье-либо банкротство или обогащеніе, клубъ, ресторанъ, контора, визиты, варьетэ и пр. У каждаго свой кумиръ. Фамусовскій — безпечальное житье въ почетѣ, буржуазный «подешевле купить, подороже продать». Кумиръ Рюи Гомеца — его честь.

Когда Ленскій въ монологѣ 3 акта отказываетъ могучему королю выдать гостя Эрнани, котораго онъ ненавидитъ, отказываетъ, несмотря на то, что король въ отместку увозитъ съ собой любимую Гомецомъ женщину, когда Гомецъ-Ленскій заканчиваетъ словами: «я не хочу, чтобы потомки, на мой глядя съ презрѣніемъ портретъ, сказали бы: сей рода знаменитаго потомокъ предатель былъ — онъ выдалъ гостя», то тутъ не было ни ходульности, ни внѣшняго только эффекта, но зритель понималъ и чувствовалъ, что могутъ быть у людей святыни или идолы, ради

коихъ они всѣмъ жертвуютъ, личнымъ счастьемъ и жизнью.

Для Ленскаго — Гомеца эта святыня — честь, а честь для Гомеца — исполненіе долга. Его Рюи Гомецъ не могъ себѣ разрѣшить никакой цѣной «право на безчестье», что такъ пророчески предсказалъ болѣе полувѣка тому назадъ Достоевскій въ «Бѣсахъ». Среди эффектныхъ складокъ живописныхъ костюмовъ французскаго автора, русскій артистъ нашелъ и выявилъ «всечеловѣчность». А черезъ 24 часа послѣ такого «насъ возвышающаго обмана» Ленскій — профессоръ въ «Плодахъ просвѣщенія» Толстого.

Какъ-то, уже на чужбинѣ, пришлось мнѣ разговориться по поводу «Плодовъ просвѣщенія» съ однимъ русскимъ артистомъ, знакомящимъ Европу съ русскимъ искусствомъ. Сей художникъ сказалъ мнѣ: «Я въ этой пьесѣ играю профессора. Забылъ его фамилію, только это очень плохая роль. Одно мѣстечко въ ней есть, когда его Семенъ душитъ, это смѣшитъ публику, а монологъ 3 акта плохъ и скученъ, я его наполовину вымарываю.» — «А вотъ Ленскій, — отвѣтилъ я ему, — обожалъ эту роль и изъ «скучнѣйшаго» профессора дѣлалъ «интереснѣйшій» типъ тупого ограниченнаго квази-ученаго, показывая вамъ Кругосвѣтлова (я, хоть и не игралъ, но фамилію помню), какъ пустой позолоченный орѣхъ. Зрителю ужасно хотѣлось, сидя въ креслѣ, чтобы профессоръ «влопался», а въ вымарываемомъ вами монологѣ Ленскій достигалъ вотъ чего: вотъ-вотъ начинаешь улавливать какой-то намекъ на смыслъ, а онъ исчезаетъ; вотъ, кажется, теперь станетъ понятно, — не тутъ то было, опять ничего. Въ концѣ концовъ впечатлѣніе, какъ иногда въ жизни, когда слушаешь скучную рѣчь и одни вѣжливо слушаютъ, другіе смущенно смотрятъ въ тарелку, третьи кусаютъ губы, чтобы скрыть смѣхъ, а молодежь фыркаетъ. Потомъ, въ жизни, вспоминая эти именины, свадьбу или юбилей, всѣ хохочутъ, говоря о подобной рѣчи, а вѣдь по существу она была «скучнѣйшая». Ленскій вотъ такого впечатлѣнія и достигалъ, стараясь ваше «хорошее мѣсто», гдѣ его душитъ Семенъ, сгладить и затушевать во избѣжаніе того, чтобы попасть въ фарсъ.»

Маравшій монологи Толстого русскій артистъ къ моему разсказу остался равнодушенъ, унеся твердое убѣжденіе, что «вы тамъ себѣ разговаривайте, а роль плохая, я 20 лѣтъ на сценѣ и знаю.» Правда, онъ былъ поклонникомъ Зудермана, Сургучева и иже съ ними. Покойный Ленскій и въ вопросѣ репертуара тоже не встрѣтилъ бы сочувствія моего живого собесѣдника.

Вкусъ Ленскаго былъ тонокъ и хорошъ. Бывали и у него ошибки, особенно съ пьесами начинающихъ авторовъ, но рѣдко, и онъ самъ первый себя же потомъ высмѣивалъ. Ленскій не былъ сторонникомъ какого-либо направленія, ни стараго, ни новаго, а все талантливое, будь то Софоклъ или Чеховъ, Толстой, Метерлинкъ или Лабишъ, его одинаково увлекало.

Никакое «новшество» его, уже старика, не отталкивало. Онъ только говорилъ: «Нормальный зритель долженъ въ театрѣ все видѣть, все слышать, все понимать». Все видѣть и понимать — это дѣло режиссера. Надо такъ обставить внѣшне, чтобы каждому было фактически видно, ибо какъ часто режиссеръ, соблазнившись какимъ-нибудь эффектомъ, лишаетъ половину залы возможности «все» видѣть». Все понимать — обязанность того же режиссера. Надо такъ выявить пьесу, чтобы ненадобно было потомъ три дня ломать себѣ голову, что и почему». Все слышать — это дѣло актера и его дирекціи. «Чтобы безъ логарифмовъ» — говаривалъ Ленскій, характерно покачивая своей сѣдой головой.

Какъ крупный художникъ, онъ не только понималъ, не только признавалъ, но и считалъ нужнымъ для дальнѣйшаго развитія театра всяческія его направленія, утверждая только, что «театръ, совершая вѣчный круговоротъ, будетъ всегда возвращаться къ художественной правдѣ, только при каждомъ замыканіи круга правда эта будетъ въ болѣе совершенныхъ формахъ, доступнѣе и углубленнѣе».

Ленскій уже въ концѣ 19-го столѣтія одинъ изъ немногихъ понималъ двѣ грозныя опасности, медленно, незамѣтно и жутко надвигавшіяся на Малый Театръ: косность въ репертуарѣ — первая, отсутствіе будущихъ преемниковъ Малаго Театра — вторая. «Мы остановились»,—

говорилъ онъ, — «мы не идемъ впередъ. 60 лѣтъ тому назадъ Мочаловъ привелъ Шекспира, потомъ Щепкинъ Грибоѣдова и Гоголя, затѣмъ Провъ Садовскій Островскаго, это велико и прекрасно, ну, а дальше, дальше?»

А дальше были авторы вродѣ тѣхъ, которые нравились исполнителю «Плодовъ просвѣщенія», о которомъ я разсказалъ. Отчасти репертуаръ спасали бенефисы. Все, что въ репертуарѣ было цѣннаго: Шекспиръ, Шиллеръ, Гете, Гюго, Лопе-де-Вега, почти весь Островскій, даже пьесы князя Сумбатова и Немировича-Данченко, имѣвшія по тому времени свои заслуги, — все это увидѣло «свѣтъ рампы» исключительно благодаря бенефисамъ, когда артистъ имѣлъ право выбрать для себя пьесу.

Бенефисы давались разъ въ три года первымъ силамъ труппы, а по закону полагался бенефисъ кромѣ того за 25 и 50 лѣтъ службы. Въ сезонъ было въ среднемъ 4 бенефиса. Съ назначеніемъ въ 1898 году Теляковскаго начальникомъ театровъ, наступила рѣзкая перемѣна въ формѣ управленія, имъ былъ созданъ изъ первыхъ силъ труппы и свѣдущихъ людей репертуарный совѣтъ, былъ введенъ принципъ очередныхъ режиссеровъ, ставили сами артисты, каждый не болѣе 2 пьесъ въ годъ, и ясно, что первое, что они потребовали — это время на постановку и подготовку.

Количество новыхъ постановокъ свелось къ 8 — 9 въ сезонъ въ каждомъ театрѣ. Императорскихъ драматическихъ было два. Бенефиціанты задерживали свой выборъ иногда настолько, что пьеса опредѣлялась за двѣ недѣли до спектакля, т. е. былъ возвратъ къ старому, чего сами же артисты не хотѣли. Выбирая для бенефиса съ полнымъ правомъ или эффектную роль, или такую, о которой артистъ «мечталъ», случалось такъ, что роль эта артисту не подходила, а въ стремленіи «составить афишу», всѣ роли давались бенефиціантомъ первымъ силамъ. Получалась перегруженность работы у однихъ, въ то время, какъ молодежь сидѣла безъ дѣла.

Затѣмъ, бенефисы могли быть только въ извѣстные мѣсяцы. Сентябрь, октябрь, декабрь и апрѣль были неподходящимъ временемъ, а въ мартѣ — постъ (театръ бездѣйствовалъ). Словомъ, бенефисы отжили, но, какъ

«Высочайше пожалованные», они могли быть отмѣнены только волею монарха. Выступить съ такимъ проектомъ къ дирекціи, а далѣе, черезъ министра къ Государю, къ счастью, никому не пришло въ голову, ибо это было бы тяжелымъ, ничѣмъ незаслуженнымъ оскорбленіемъ для артистовъ.

Былъ одинъ выходъ — уговорить артистовъ отказаться самимъ. Но какъ, во-первыхъ, «залѣзть имъ въ карманъ?», — ибо, въ среднемъ, бенефисъ давалъ артисту 3.000 рублей, а квартира въ 5 — 6 комнатъ стоила 900, во-вторыхъ, согласятся ли они отказаться отъ «театральныхъ именинъ», какъ правильно окрестилъ театральный жаргонъ бенефисы, съ «встрѣчей» артиста громомъ апплодисментовъ, подношеніями, адресами, оваціями и прочимъ? Первый вопросъ былъ немедленно улаженъ, къ окладу бенефиціантовъ рѣшено было прибавить 1.000 рублей въ годъ, второй должны были рѣшить сами артисты.

Обратились къ Ленскому раньше всѣхъ. Онъ съ радостью подписалъ. «Ну, а какъ другіе, Александръ Павловичъ?» — «Давайте листъ, я его верну съ подписями». Черезъ два дня листъ былъ всѣми подписанъ.

Не легко это далось Ленскому. Только его вліяніе и авторитетъ, а также активная помощь Федотовой помогли. «Бенефисы отжили, поймите: — это обходъ публики съ тарелкой», — говорилъ Ленскій двумъ-тремъ изъ наименѣе согласныхъ.

Добившись «свободы дѣйствія», Ленскій, какъ режиссеръ, украсилъ репертуаръ пьесами, какъ «Снѣгурочка», «Буря», «Сонъ въ лѣтнюю ночь», «Коріоланъ», «Ромео и Юлія» и т. д. Упомянувъ объ этихъ пьесахъ, пора сказать должное о режиссерѣ Ленскомъ.

Прежде всего о его режиссерскихъ данныхъ внѣшняго свойства. Онъ занимался живописью. За это его ругали, ибо красками онъ не владѣлъ, вкусъ его, какъ живописца, былъ плохъ. Но ругавшіе проглядѣли главное, а именно, рѣдчайшее умѣнье жизненно и художественно обставить планы самой сцены такъ, что и актерамъ было легко играть, и декорація была интересна. Надо было бы

по планамъ Ленскаго предоставить «раскраску» и стиль подлиннымъ художникамъ.

Далѣе, онъ былъ скульпторомъ, и недурнымъ (какъ Шаляпинъ, тоже интересно лѣпившій), кромѣ того, блестяще зналъ техническую сторону дѣла и отличался въ этомъ вопросѣ цѣннѣйшимъ качествомъ — «выдумкой», самъ дѣлалъ макеты, сочинялъ гримы и пр.

О его скульптурѣ стоитъ сказать два слова. Я надѣюсь, что цѣла его модель памятника Гоголю около двухъ аршинъ вышины, гдѣ писатель изображенъ сидящимъ на вершинѣ скалы, съ которой онъ лѣвой рукой сдернулъ покрывало, рука безпомощно повисла, а на лицѣ грустная улыбка, «смѣхъ сквозь слезы». Правая рука приподнята и нерѣшительно, не то указываетъ внизъ, не то застыла въ воздухѣ. Внизу, подъ ногами Гоголя, во весь ростъ городничій, съ котораго сдернуто покрывало, въ позѣ, точно говорящей: «смотрите, весь міръ»... и т. д. Рядомъ съ городничимъ мощная фигура Тараса Бульбы съ люлькой въ зубахъ, стоящая «ничто же сумняшеся», а съ другой стороны Чичиковъ, сохраняющій «пріятное положеніе головы слегка набокъ». Поворачивая модель въ другую сторону, видѣнъ присѣвшій Вій, съ указующей, «вотъ онъ», когтистой рукой, а на задней сторонѣ памятника милующіеся «парубокъ и дивчина».

На свою живопись и скульптуру Ленскій смотрѣлъ, какъ на диллетантскую работу, хотя разъ пришелъ въ театръ радостный и заявилъ: — «Я, все-таки, умѣю лѣпить, сегодня меня признали. Вылѣпилъ я свой бюстъ, поставилъ его на полъ, сижу въ другой комнатѣ. Смотрю, входитъ моя собака, подошла къ бюсту, присмотрѣлась и... начала хвостомъ вилять, животное льстить не станетъ».

Пусть знатоки судятъ, какой онъ былъ скульпторъ, но гримы его были поразительны. Онъ могъ выйти въ надѣтой на себя всей верхней частью головы своеобразной формы (какъ въ ибсеновскомъ епископѣ Никласѣ), дѣлавшей его неузнаваемымъ, и въ трехъ шагахъ нельзя было сказать, что это гримъ. Ставя пьесу, онъ каждому послѣднему выходному придумаетъ внѣшній обликъ. Жаль, что нѣтъ его фотографій въ роляхъ, этого онъ тер-

пѣть не могъ, правильно увѣряя, что на фотографіи артистъ выходитъ ряженымъ. Думаю, однако, что здѣсь онъ представлялъ бы исключеніе и самъ былъ бы пріятно разочарованъ, если бы «оглянулся на себя».

Въ вопросахъ техники, освѣщенія, эффектовъ, онъ простѣйшими средствами достигалъ многаго, его мечтой было устройство въ Маломъ Театрѣ поворотной, вертящейся сцены. Мы много съ нимъ говорили на эту тему, но мнѣ всегда приходилось огорчать его словами: «Если первая Мюнхенская поворотная сцена Лаутеншлегера обошлась аккуратнымъ нѣмцамъ въ 300.000 марокъ, а у насъ съ вами на всю труппу 270.000 рублей въ годъ, то намъ съ вами денегъ не дадутъ, да, кромѣ того, выругаютъ. Это еще не бѣда, но мы себѣ и на будущее все испортимъ. Начальство въ Питерѣ скажетъ: «фантазіи, вродѣ ихъ сцены» и даже того, что можно, намъ съ вами не дастъ». Ленскій вздыхалъ, типично вращалъ своими голубыми глазами, но упорно мечталъ, «выдумывалъ», и выдумалъ.

Въ апрѣлѣ 1900 года, за мѣсяцъ до конца сезона, является Ленскій: «За 12.000 можно сцену сдѣлать, я придумалъ. Мнѣ К. Ф. Вальцъ и смѣту составилъ, и проектъ мой разработалъ. Я предложилъ ему принципъ кофейной мельницы, только отъ стержня, который вертитъ ручка мельницы, пойдетъ кругомъ всей сцены безконечный ремень (проволочный канатъ) въ видѣ восьмерки, одно ушко у нея маленькое, а другое кругомъ всей сцены, получится рычагъ, и два человѣка могутъ вертѣть всю сцену, съ декораціями и стоящими на ней 200 участвующими, а покоиться будетъ сцена на одной рельсѣ, круглой, на колесикахъ».

Грѣшный человѣкъ, я самъ заразился начальственными соображеніями и втайнѣ отъ Ленскаго показалъ «фантазію» одному инженеру. И услыхалъ: «конечно, можно, великолѣпная идея, просто, остроумно и дешево».

Теперь, гдѣ достать деньги? Просить Петербургъ, пришлетъ комиссію, пойдетъ исторія года на три. Своихъ ассигнованій нѣтъ, а тогдашній московскій управляющій Теляковскій сказалъ: «все сдѣлаю, только найдите деньги». Сѣли мы съ Ленскимъ за бюджетъ, позвали бухгал-

тера. Какъ ни крутимъ смѣту, ничего не выходитъ, каждая копѣйка имѣетъ свое назначеніе: параграфъ такой-то, статья такая-то, подраздѣленія, примѣчанія, дополненіе, часть статьи. Словомъ, «чортъ ногу сломаетъ», — сказалъ Ленскій. Подъ конецъ отыскалась статья: «переизрасходованныя штрафныя деньги» (14.000).

Эти штрафныя деньги составлялись изъ вычетовъ изъ окладовъ оперныхъ пѣвцовъ за отказъ отъ участія въ спектакляхъ, объявленныхъ въ репертуарѣ. Оперный артистъ обязанъ былъ выступать еженедѣльно 2 раза, его могли назначить пѣть и три раза, но не болѣе. Но тогда третій разъ шелъ «въ запасъ», а именно, если онъ послѣ этого отказывался отъ участія по болѣзни, то вычетъ не производился. Это называлось имѣть «запѣтые» спектакли. Равнымъ образомъ и штрафъ могъ быть запѣтымъ, а именно, если артистъ потомъ выступитъ трижды въ недѣлю.

Запѣваніе штрафовъ и вычетовъ производилось сравнительно часто, и вычеты не были предметомъ особыхъ жалобъ. Но производились они до Теляковскаго по принципамъ «добраго стараго времени». Такъ, знаменитый басъ Бутенко, въ день спектакля въ 1890 году, заболѣлъ дифтеритомъ и черезъ два дня скончался, а изъ выданн го наслѣдникамъ жалованья произвели вычетъ «за отказ , отъ участія по болѣзни».

Кромѣ оперныхъ вычетовъ, штрафныя деньги составлялись изъ взысканій, налагаемыхъ за провинности, но справедливость требуетъ сказать, что штрафовали мало, рѣдко, на малыя суммы, удовлетворяясь угрозой оштрафовать. Вотъ эти штрафныя деньги по буквѣ закона значились «подъ отчетомъ управляющаго московскими театрами», а обычай установилъ расходъ этихъ денегъ на экстренныя пособія семьямъ низшихъ служащихъ въ случаѣ смерти, рожденія и тяжелой болѣзни.

По счастливой случайности за нѣсколько предыдущихъ лѣтъ такихъ экстреннныхъ случаевъ почти не было, и, такимъ образомъ, скопилось 14.000 руб. Теляковскій воспользовался формой закона «подъ отчетомъ управляющаго театрами» и распорядился израсходовать деньги на постройку поворотной сцены, столь нужной каждому те-

атру, а Вальцъ въ лѣтніе мѣсяцы закончилъ дѣло такъ удачно, что осенью, до начала репетицій, Ленскій не только самъ съ Вальцемъ сдѣлалъ первый поворотъ сцены, но посвятилъ этому занятію часа три, пока Вальцу не надоѣло.

Даже и въ этомъ дѣлѣ встрѣтилось не полное сочувствіе. Были упреки, что отняли де деньги у нуждающихся, хотя осенью того же года удалось получить экстренное ассигнованіе, но не на сцену, а «на пополненіе недостающихъ штрафныхъ суммъ». Далѣе, часть артистовъ усиленно протестовала противъ уничтоженія покатости пола сцены, увѣряя, что въ старыхъ театрахъ полъ всегда покатъ, благодаря чему артисты кажутся выше ростомъ и что на прямомъ полу имъ играть будетъ труднѣе.

Министерство Двора черезъ годъ прислало ревизію, но самое забавное, что черезъ годъ то же министерство, наконецъ, «разрѣшило» устроить поворотную сцену.

Все разсказанное касается вопросовъ техники. Перейдемъ къ Ленскому, какъ художественному дѣятелю. Отсутствіе состава труппы изъ молодежи, могущей потомъ взять на себя работу «стариковъ» и косность репертуара были уже упомянуты. Этими двумя вопросами особенно горячо занялся Ленскій.

Еще въ 1894 году по его инціативѣ появились «утренники» для молодежи-публики съ участіемъ молодежи-артистовъ. Съ этого момента театральная школа, въ которой онъ долгіе годы былъ преподавателемъ, поглощала всю его душу, и онъ буквально жилъ школой.

Всѣ даровитыя артистки слѣдующаго поколѣнія — его ученики, а въ Художественномъ Театрѣ, кромѣ другихъ, такая величина, какъ Масалитиновъ, тоже ученикъ Ленскаго.

Ленскій отдавалъ всего себя школѣ. Это былъ выдающійся преподаватель. Ученики всѣ вспоминаютъ его съ благодарностью, разсказываютъ о его особенностяхъ, о его замѣчаніяхъ. Несмотря на свою горячность, заставлявшую его дѣлать иногда крупныя ошибки, онъ всегда, въ концѣ концовъ, видѣлъ правду. Въ дѣлѣ же, если бы и хотѣлъ, то не могъ бы лгать. Его бы выдало его лицо, во-

сторженно юношеское, когда ему что-нибудь нравится, унылое, скучное и безжизненное, когда онъ недоволенъ.

Ученики такъ и знали: — сидитъ онъ въ школѣ за своимъ преподавательскимъ столикомъ, рядомъ съ нимъ потушенная лампочка, молчитъ и впился въ сцену — значитъ хорошо. А если вскочитъ, взлетитъ на сцену и что-нибудь «покажетъ» — совсѣмъ хорошо. Зато, если вздохнувъ на весь залъ два-три раза, онъ зажигаетъ лампочку и раздается апатичный голосъ: «Матвѣй, чаю» (Матвѣй былъ сторожъ), ученикъ въ отчаяніи.

Престижъ его былъ безпредѣленъ. Ставитъ онъ «Снѣгурочку». Роль Берендѣя назначилъ Падарину, хорошему актеру, съ именемъ и положеніемъ, своему ученику. Зайдя на репетицію въ Новый Театръ, гдѣ ставилась пьеса, я застаю мирно бесѣдующихъ Ленскаго и Падарина. Послѣдній мнѣ заявилъ: «Въ Берендѣевомъ царствѣ монархическій переворотъ, вступилъ на престолъ новый Берендѣй». — «Да, дружечекъ мой», — говоритъ Ленскій Падарину, — пьесѣ нуженъ Берендѣй весенней сказки. Вашъ слишкомъ земной. Снѣгурочка — это поэтическая утопія, вы же реалистичны въ этой роли. А я въ пьесѣ дамъ правду въ поэтичной формѣ, а не дѣйствительность. «Снѣгурочка», вѣдь, это молитва сердца Островскаго».

Мирная бесѣда продолжается о прежней постановкѣ, когда пьесу поставили, какъ феерію, что-то вродѣ балета со словами, и когда критика писала: «бытовикъ въ поэты полѣзъ». Бесѣда эта даетъ возможность Ленскому указать на полное невѣжество почти всѣхъ критиковъ, которые, по его выраженію, «должны бы быть друзьями театра, а они только газетчики». Ихъ онъ терпѣть не могъ. Дѣйствительно, не читалъ о себѣ ни единой рецензіи, кромѣ Васильева, о которомъ будетъ ниже. Когда, однажды, пришли въ театръ его интервьюировать, онъ мрачно заявилъ: «сторожъ, проводи, пожалуйста».

Врагъ всякой рекламы, всякой шумихи кругомъ своего дѣла, онъ свято соблюдалъ Пушкинскій завѣтъ: «служенье музъ не терпитъ суеты» и мечталъ о принятомъ впослѣдствіи Худож. Театромъ прекрасномъ правилѣ уничтожить выходы артистовъ на поклоны въ антрактахъ. Но тутъ онъ встрѣтилъ такую оппозицію, что ничего сдѣ-

лать не могъ, хотя и соглашался: «я понимаю, я самъ буду очень радъ, если наша игра вызоветъ, пускай среди дѣйствія, взрывъ восторга въ любой формѣ, это не помѣшаетъ, скорѣе поможетъ, но обязательное хожденіе кланяться... нѣтъ, увольте, дѣлайте, какъ хотите, а я стою на своемъ: актеръ не лакей публики».

Боярскую спесь князей, чья кровь текла въ его жилахъ, актеръ Ленскій претворилъ въ достоинство художника, въ подлинный аристократизмъ, и этимъ духомъ аристократизма были проникнуты его постановки.

Обладая неисчерпаемой фантазіей, Ленскій никогда не громоздилъ своихъ постановокъ, никогда ничего лишняго, никакого режиссерскаго «смотрите, какъ я великолѣпно ставлю». Какъ разъ это и было великолѣпной постановкой. Выражаясь словами одного изъ героевъ Островскаго, ему было особенно свойственно «что къ чему». Ленскій всегда великолѣпно чувствовалъ душу автора, ароматъ пьесы, ея эпоху, ея красную линію. Въ «Снѣгурочкѣ» онъ говорилъ: «Добьюсь весенней сказки, кристально чистой, съ юморомъ, съ наивной, чистой, горячей любовью. Пускай у иныхъ героевъ это будетъ съ физически огненной страстью (какъ у Мизгиря), но это сказка, и чѣмъ больше я дамъ сказки, тѣмъ ярче должна выступить правда. Зритель долженъ повѣрить въ возможность существованія такой сказки внутри насъ, пускай сейчасъ только въ мечтахъ поэта, но мечта — это начало дѣйствительности».

Такой правильный подходъ къ дѣлу вознаградилъ его мечту. Имѣя подъ бокомъ такого почтеннаго и опаснаго соревнователя, какъ Худож. Театръ, Ленскій со своей «Снѣгурочкой» вышелъ побѣдителемъ. Его «Снѣгурочка» прошла болѣе 75 разъ, что для Москвы было очень много.

Одновременно та же пьеса прошла въ Худож. Театрѣ разъ двадцать. Объясненіе этому, полагаю, въ томъ, что Худож. Театръ черезчуръ «налегъ» на натурализмъ, чего, какъ огня, боялся Ленскій. «Чтобы намека на Карамазовщину или свальный грѣхъ не было. Берендѣи любятъ просто, цѣломудренно, какъ цвѣтокъ тянется къ цвѣтку. И слейности не смѣйте мнѣ давать. Богъ Ярило кого со-

трѣлъ, кого опалилъ, кого утѣшилъ, — вотъ это все и проведите».

Ставя «Ромео и Юлію», онъ началъ съ указанія: «Ромео — это бурная страсть, хорошо его Росси игралъ, но подлинная любовь у Юліи». Такого рода указаніями онъ сразу умѣлъ дать руководящую нить.

О внѣшней сторонѣ его режиссуры говорилось, но интересно отмѣтить, что на своей вертящейся сценѣ Ленскій поставилъ въ «Ромео» 19 декорацій, уложивъ спектакль въ три и три четверти часа времени, при трехъ антрактахъ. «Буря» была поставлена такъ. Вся вертящаяся сцена представляла собою островъ Просперо, и небольшіе повороты давали сценѣ совершенно новый видъ.

Никто, какъ онъ, не умѣлъ такъ увлечь актера, такъ заставить его загорѣться. Онъ буквально гипнотизировалъ. Самъ идеальный актеръ, онъ, долго промучившись въ какой-нибудь сценѣ съ исполнителемъ, вдругъ ему «покажетъ», какъ надо, сыграетъ самъ и, обыкновенно, такъ сыграетъ, что его невольно начинали копировать. Потому даровитые ученики постоянно просили его: «Только, ради Бога, не показывайте». Онъ, видимо, самъ чувствовалъ этотъ свой недостатокъ и часто говаривалъ: «Заглянуть бы мнѣ хоть однимъ глазкомъ въ тайныя репетиціи Худож. Театра, какъ они тамъ работаютъ».

Изъ бесѣдъ со Станиславскимъ, онъ, конечно, чувствовалъ стремленіе, въ то время еще самому создателю Художественнаго Театра не вполнѣ ясное, угадывалъ основы того, что теперь зовется «системой Станиславскаго».

Какъ великій актеръ, онъ своимъ талантомъ интуитивно «овладѣвалъ» этой системой. Какъ талантливый режиссеръ, онъ часто эту систему «угадывалъ». Но онъ ея «не зналъ». Ленскій шелъ къ ней отъ дедукціи, отъ вдохновенія, Станиславскій ее «открылъ» путемъ индукціи, путемъ творческаго художественнаго анализа. Кто знаетъ, работай эти люди совмѣстно, чего бы они вдвоемъ достигли, какъ бы одинъ другому помогъ, какъ бы они другъ друга дополнили.

Не сговариваясь, они сошлись въ одномъ на практикѣ: въ вопросѣ о театрахъ - «студіяхъ». Здѣсь Ленскому принадлежитъ право давности, ибо, что такое его учени-

ческіе спектакли, его спектакли въ Новомъ Театрѣ, какъ не «студійность», т. е. насажденіе питомниковъ въ будущемъ, имѣющихъ нести преемственность основного театра?

«Дорогу молодому, талантливому, мы не вѣчны», — всегда говорилъ онъ, и въ погонѣ за этимъ свѣтлымъ идеаломъ онъ, какъ и всѣ ищущіе «добраго бисера», попадалъ иногда въ ошибки. О нихъ бы не стоило говорить, если бы онѣ не обрисовывали его гипнотизирующаго вліянія. Всѣ мы тогда были одержимы бѣсомъ. «Найди ты мнѣ, братецъ, актрису», а таковой все не было. Много было сдѣлано пробъ, всюду кидались, выдвигали «подающихъ надежды», но всѣ онѣ черезъ нѣсколько лѣтъ имѣли «блестящее будущее позади себя».

Съ «Ромео и Юліей» дѣло было такъ: Намѣчено было 4 кандидатки, всѣхъ онѣ разочаровали. Сидимъ мы однажды въ режиссерской, составляемъ репертуаръ на недѣлю, входитъ юная письмоводительница, библіотекарша, сестра одной изъ талантливыхъ ученицъ Ленскаго, актрисы Юдиной, Елизавета Юдина. Вошла она за тѣмъ, чтобы взять репертуаръ для отсылки въ типографію для напечатанія.

Ленскій по ея уходѣ бросилъ замѣчаніе: «Вотъ Джульетта по внѣшности». Юдина была очень красива, какъ лицомъ, такъ и фигурой.

Замѣчаніе Ленскаго прошло вскользь, а черезъ мѣсяцъ, онъ подъ великимъ секретомъ заявилъ мнѣ: «Джульетту нашелъ». — «Кто?» — «Не скажу. Приходите вечеромъ въ школу, никого не будетъ». Вотъ, въ одной изъ отдаленныхъ комнатъ школы нахожу вечеромъ Ленскаго и письмоводительницу Юдину. Не давъ мнѣ даже опомниться, Ленскій обращается къ ней: «начнемъ, дружокъ мой». Юдина прошла три сцены, реплики давалъ Ленскій. Когда она кончила, я не зналъ, кто изъ насъ троихъ въ трансѣ, но впечатлѣніе было огромное. «Ну-съ?» — говоритъ Ленскій, а я ему: «Покажемъ Федотовой». И Федотова одобрила. Въ трансѣ оказалось четверо.

Мы заявили Теляковскому: «Джульетта есть. Юдина, библіотекарша». Теляковскій сдѣлалъ скучное лицо,

покрутилъ усъ, — признакъ недовольства, — и спросилъ, когда мы ему покажемъ. — «Сегодня». — Посмотрѣвъ репетицію, Теляковскій сказалъ: — «А я, Александръ Павловичъ, шелъ съ твердымъ убѣжденіемъ просить васъ не заниматься больше «Ромео и Джульеттой», а васъ — освободить отъ обязанностей по драмѣ, ибо вы рѣшили сдать Джульетту библіотекаршѣ, даже не бывшей въ школѣ. Но теперь пусть играетъ».

Вотъ, что случилось дальше: репетиціи шли все лучше и лучше, первый спектакль прошелъ съ огромнымъ успѣхомъ. Но со второго... мы не узнали нашей Джульетты. Исполненіе ея начало вянуть, блѣднѣть и сошло на нѣтъ. Двѣ другія роли были проваломъ. Только потомъ мы всѣ поняли, что внушенія Ленскаго хватило на то, чтобы «донести» актрису до премьеры. Сама она, какъ художникъ, была безсильна. Свенгали не игралъ больше за Трильби. Бѣдную Снѣгурочку испепелилъ Ярило-богъ, талантъ Ленскаго.

Ну и досталось же намъ всѣмъ за грѣхи. Увѣряли, что Шекспиръ съ того свѣта посвятилъ Ленскому пьесу «Много шуму изъ ничего», а Немировичъ-Данченко драму «Въ мечтахъ». Про меня же газеты писали: «Гибель Джульетты, конечно, оставитъ управляющаго труппой равнодушнымъ. Зато, что будетъ съ его спортсменскимъ сердцемъ, когда околѣетъ Гальтиморъ?» Гальтиморъ былъ знаменитый конь, англійскій дербистъ, купленный Московскимъ Скаковымъ обществомъ для Россіи. Театральные барышники тѣ надо мною издѣвались.

Не забудемъ, однако, что, благодаря принципу Ленскаго искать и выдвигать молодое и талантливое, еще и послѣ его смерти держался театръ, и если бы въ своихъ принципахъ онъ нашелъ единодушную поддержку, то я избавилъ бы читателя отъ чтенія слѣдующей главы, о закатѣ Малаго Театра.

Теперь о косности репертуара. Какъ сказано, былъ утвержденъ репертуарный совѣтъ, а затѣмъ и режиссерскій, но количественно Ленскій всегда бывалъ въ меньшинствѣ. Какъ онъ ни убѣждалъ, какъ ни спорилъ, какъ ни просилъ, какъ ни доказывалъ, какъ ни бился сердцемъ, что «исконныя традиціи Малаго Театра» нуж-

даются въ освѣженіи, его голосъ почтительно выслушивался, но голоса его не слушались и кончалось печально.

Упомяну о фактахъ. Въ 1907 году режиссерскій совѣтъ по собственному почину сложилъ свои полномочія и 60-лѣтнему Ленскому, больному сердцемъ и усталому, пришлось взять на себя всю художественнную сторону дѣла. Принялся онъ горячо, но сразу надорвался, силы не выдержали, а отсутствіе сборовъ осенью 1908 года глубоко его взволновало.

Онъ въ октябрѣ подалъ въ отставку. Ея бы, конечно, не приняли, но черезъ два дня онъ скончался отъ сердечныхъ припадковъ, завѣщавъ похоронить себя въ своемъ любимомъ имѣніи, дачѣ на Днѣпрѣ, недалеко отъ Кіева, рядомъ съ Каневымъ, гдѣ прахъ его и покоится.

Таковъ разсказъ о «солнечномъ лучѣ» — Ленскомъ, въ прелестныхъ образахъ своего творчества, въ беззавѣтной работѣ своего учительства проповѣдовавшемъ: — «Любите и восхищайтесь».

Москва любила восхитительнаго Ленскаго. Любила свойственной ей романтической любовью, а товарищи были способны ради него на самопожертвованіе. Вотъ факты и доказательства. Его соработникъ, К. Н. Рыбаковъ, о которомъ дальше будетъ рѣчь, поступилъ по отношенію къ Ленскому такъ. Пока еще не была отмѣнена бенефисная система, князь Сумбатовъ-Южинъ, окончивъ свою пьесу «Закатъ», предложилъ ее въ бенефисъ Рыбакову, указавъ, что тамъ имѣется для него выигрышная роль князя.

Я, какъ сейчасъ, помню прелестный вечеръ у князя Сумбатова, когда авторъ самъ прочелъ свою пьесу, и ее, не отрываясь, слушали К. Н. Рыбаковъ, А. А. Федотовъ, намѣченный ея режиссеромъ, и я. Пьеса намъ чрезвычайно понравилась, а авторъ такъ мастерски ее прочелъ, и особенно конецъ, что, когда онъ умолкъ, наступила та минутная тишина, которая показательнѣе всякаго успѣха.

Наконецъ, всѣ заговорили и посыпались похвалы. — «Ну, какъ твоя роль, Костя?» — спросилъ Рыбакова авторъ. — «Очень хороша», — былъ отвѣтъ. Но Рыба-

ковъ вдругъ затихъ. Перешли къ столу, ужинаемъ, мѣняемся впечатлѣніями, а Рыбаковъ какой-то отсутствующій. Начали къ нему приставать, въ чемъ дѣло. Онъ, наконецъ, заявляетъ: — «Князь, превосходная роль, но я ея играть не буду, это роль Ленскаго, онъ лучше сыграетъ, а я возьму другую». Когда ему стали доказывать, что другая роль значительно блѣднѣе, онъ уперся на своемъ: «Ленскій лучше меня», затѣмъ сразу развеселился и все пошло, «какъ по маслу». Моментъ сожалѣнія и подвигъ жертвы совершенъ.

Буквально то же, но безъ признака, безъ секунды колебанія, произошло съ «Измѣной» того же автора, когда Рыбаковъ вновь предпочелъ Ленскаго себѣ. Какіе это неувядаемые, взрощенные имъ самимъ цвѣты на его могилу, на Ваганьковскомъ кладбищѣ, куда въ 1915 году, въ итогѣ годовой болѣзни (полный параличъ) опустили его прахъ послѣ 32-лѣтней службы въ Маломъ Театрѣ, куда молодымъ артистомъ изъ провинціи былъ приглашенъ въ 1883 году Рыбаковъ.

Сынъ знаменитаго въ свое время трагика Николая Хрисанфовича Рыбакова, вдохновившаго Островскаго создать образъ Несчастливцева въ «Лѣсѣ», Константинъ Николаевичъ, былъ въ лучшемъ смыслѣ этого слова представителемъ традицій школы, внесшей въ театръ художественную простоту. Назвать его новаторомъ, было бы глумленіемъ надъ его памятью, а назвать его ретроградомъ несправедливо.

Хотя Рыбаковъ въ своей сферѣ былъ одностороненъ, предпочитая исключительно русскій репертуаръ, а въ немъ, главнымъ образомъ, Островскаго, однако, въ своей односторонности онъ былъ безконечно разнообразенъ. Идеальный Земляника въ «Ревизорѣ» и по гриму, и по внутреннему образу «свинья въ ермолкѣ», жутковатый своей тупостью Скалозубъ въ «Горѣ отъ ума», загнившій «плодъ просвѣщенія», отъ головы до ногъ баринъ Звѣздинцевъ, русскій Отелло, Олтинъ въ «Старомъ закалѣ» Сумбатова, учуявшій власть капитала, начинающій наглѣть буржуа въ Сумбатовскомъ «Джентельменѣ», галлерея типовъ Островскаго, — все это нашло въ Рыбаковѣ достойнаго «того Малаго Театра» исполнителя.

Впослѣдствіи Рыбаковъ исполнялъ также городничаго и Фамусова, но обѣ эти роли по качеству игры были не на высотѣ исполненія его предшественниковъ — Макшеева и Ленскаго. Односторонность Рыбакова сводится къ сценическому воплощенію русскихъ образовъ, русской психологіи, русскаго міроощущенія. Шире ли, глубже, проникновеннѣе русская «душа» европейской, пусть спорятъ объ этомъ желающіе, но «иностраннаго» Рыбаковъ не любилъ, играя не-русскія пьесы не часто и крайне неохотно.

Сторонникъ художественнаго реализма, художественной правды, онъ судорожно боялся утерять «свою вѣру», былъ противникомъ новшествъ и, какъ это ни странно, по своему былъ отчасти правъ.

Въ то время, — середина девяностыхъ годовъ, — начало раздаваться: «актера не надо». Исканія бывали таковы, что «лучше бы вовсе не было», какъ говоритъ про умъ «въ иномъ случаѣ» городничій.

Какъ сейчасъ, напримѣръ, помню, въ 1911 году нѣкій Боянусъ-Броневскій ставилъ въ Маломъ Театрѣ пьесу Юбышевскаго, ставилъ «съ исканіями». Въ качествѣ критика «Русскаго Слова», мнѣ пришлось быть на генеральной репетиціи. Режиссеръ напустилъ темноты, говорили какъ-то «импрессіонистски» и такъ минутъ сорокъ, скучно было нестерпимо. Просидѣвъ болѣе получаса, Рыбаковъ вдругъ заявляетъ (я сидѣлъ позади него):
— «А не мѣшало бы хоть что-нибудь услыхать». Вотъ все, что осталось у меня въ памяти отъ пьесы.

Новаторство Рыбаковъ понималъ, какъ обязательное посягательство на старые, подлинные устои, и не хотѣлъ слышать, что разумныя исканія укрѣпляютъ, а не расшатываютъ основное въ искусствѣ. Случайные факторы, вродѣ Боянусъ-Броневскаго, окончательно кристаллизировали въ Рыбаковѣ ненависть къ новому, его «мизонеизмъ».

Когда открылся Худож. Театръ, Рыбаковъ сталъ его усерднымъ посѣтителемъ, не хвалилъ, но и не ругался, а, видимо, внимательно присматривался. Потомъ вдругъ обрѣзалъ — пересталъ ходить. Я его объ этомъ спросилъ.
— «Невозможно мнѣ тамъ бывать, помилуйте, обступятъ

тамъ въ антрактѣ незнакомые изъ публики и толпой заглядываютъ въ глаза. Да съ такимъ злымъ и нахальнымъ видомъ, точно хотятъ сказать: «ну, что вы, Малый Театръ, можете? Вотъ здѣсь учитесь».

Такъ, къ сожалѣнію, бывало нерѣдко и не съ нимъ однимъ. Невоспитанные фанатики изъ публики позволяли себѣ подобныя выходки, не соображая, что вредятъ этимъ и Малому, и Художественному театрамъ, и, что слѣдовало бы не колоть другъ другу глаза недостатками, а брать другъ отъ друга хорошее. Этого даже Малый, и даже Художественный Театръ и сами тогда не понимали. — «Только не какъ въ Маломъ Театрѣ», — говорилось въ Художественномъ на репетиціяхъ. — «Только не какъ въ Художественномъ», — слышалось въ Маломъ. Сколько друзей, больше — сколько помощниковъ потеряли оба театра, сколько недруговъ пріобрѣли, и не перечтешь.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, Рыбаковъ былъ чуждъ всякой зависти и былъ высоко справедливъ, когда видѣлъ свои ошибки. Такъ, вначалѣ онъ энергично возсталъ противъ молодой Гзовской, а затѣмъ сдѣлался ея горячимъ сторонникомъ. Немного лѣнивый, какъ говорится, «тяжелый на подъемъ», человѣкъ безъ широкаго образованія, онъ честно, беззавѣтно и талантливо дѣлалъ свое дѣло, продолжая думать, что «такъ было, такъ будетъ».

Отстаивая вѣчное въ искусствѣ, онъ и его формы считалъ неизмѣнными. Въ этомъ его ошибка. Попавъ въ эпоху головокружительной ломки театральныхъ реформъ, онъ видѣлъ лишь, что вмѣстѣ съ отжившей формой неумѣлыя руки могли временно повредить и самому духу. Это привело его въ лагерь непримиримыхъ, его, — человѣка необычайно скромнаго, очень застѣнчиваго и въ лучшемъ значеніи этого слова самолюбиваго, ибо даже намекъ на заискиваніе былъ ему чуждъ, и это его достоинство на нѣкоторое время даже задержало полученіе имъ званія «заслуженнаго артиста».

По этому поводу произошелъ у меня характерный разговоръ съ директоромъ Императорскихъ Театровъ Теляковскимъ: дѣло было въ 1912 году, когда я уже писалъ въ «Русскомъ Словѣ». Сошлись три юбилейныя даты— смерти Н. Х. Рыбакова (отца К. Н.), Островскаго и, ка-

жется, юбилейная цифра пьесы «Лѣсъ», каковая была въ этотъ день поставлена и гдѣ Рыбаковъ «какъ слѣдуетъ» (выраженіе Чехова, когда его спросили, какъ надо играть) исполнялъ Несчастливцева. — «Найди ты мнѣ, братецъ, актрису», быть можетъ, благодаря Рыбакову стала стереотипной, когда остро сталъ чувствоваться недостатокъ молодыхъ актрисъ въ Маломъ Театрѣ.

Несчастливцевъ, не надо забывать, списанъ съ отца артиста, и когда въ названномъ спектаклѣ Рыбаковъ произнесъ слова «самъ Николай Хрисанфычъ Рыбаковъ подошелъ ко мнѣ» и т. д., — театръ, какъ принято говорить, «задрожалъ отъ апплодисментовъ», а у артиста, не ожидавшаго овацій, когда онъ заканчивалъ реплику, текли изъ глазъ слезы.

Рецензируя этотъ спектакль, я умышленно вставилъ въ статью нѣсколько разъ слово «заслуженный», закончивъ пожеланіемъ, чтобы дирекція включила этотъ эпитетъ въ свои афиши и программы рядомъ съ именемъ Рыбакова. На утро Теляковскій заявилъ мнѣ въ самой милой формѣ по телефону: «Вы что же, предлагаете намъ Рыбакова «заслуженнымъ» сдѣлать? Какъ-будто вы не знаете, что это званіе Государемъ дается». — «Знаю, а потому и совѣтую дирекціи поскорѣе представить Рыбакова къ оному званію, а о своемъ совѣтѣ оповѣщаю публику».

Фактическая сторона та, что въ ту же зиму Рыбаковъ былъ запротоколенъ «заслуженнымъ артистомъ», а исторія театра, я думаю, должна будетъ запротоколить его, какъ большой величины талантъ и носителя высокой театральной духовности, ибо въ отношеніи къ театру онъ, если цитировать Несчастливцева, «чувствовалъ, какъ Шиллеръ», до фанатизма, до принципа «Аллахъ-иль-Аллахъ!» — нѣтъ Бога, кромѣ Бога.

Разбитый параличемъ, не въ силахъ шевельнуть ни руками, ни ногами, не въ состояніи повернуть головы или даже что-нибудь сказать, онъ изрѣдка своему лучшему другу, Сумбатову-Южину, съ большимъ трудомъ и едва внятно, съ тихой и кроткой улыбкой произносилъ одно слово: «ничего».

Да, съ потерей театра у этого человѣка не оставалось ничего. Пусть искусство театра, какъ вѣковой дубъ, мѣняетъ свои листья — формы, но пусть корни — основы, до конца останутся въ цѣлости. Рыбаковы — это одни изъ корней театра. Не троньте ихъ, иначе «ничего» не останется.

Чисто русскому таланту Рыбакова интересно противопоставить дѣятельность въ Маломъ Театрѣ артиста Осипа Андреевича Правдина, стоящаго по своей индивидуальности нѣсколько особнякомъ.

По крови еврей, Іосифъ Трайлебенъ, онъ видоизмѣнилъ свою фамилію на русскую, сообщалъ окружающимъ, что онъ шведъ по происхожденію, блестяще этимъ языкомъ владѣлъ, но за его спиной наивно злословили, что Правдинъ имѣетъ предкомъ одного изъ плѣнныхъ послѣ Полтавскаго боя, гдѣ Петръ I разбилъ шведа Карла XII, и что, будто бы этотъ предокъ остался жить по капризу судьбы въ чертѣ осѣдлости для русскихъ евреевъ.

Человѣкъ блестяще образованный, владѣющій въ совершенствѣ многими иностранными языками, высоко культурный, Правдинъ можетъ быть названъ «европейцемъ» Малаго Театра. Европеизмъ сказывался у него во всемъ: — въ работѣ, продуманности, деталяхъ, техникѣ. Но именно въ силу своего европеизма творчество Правдина не шло дальше, чѣмъ «отъ сихъ и до сихъ», хотя туда умѣщалось подчасъ много подлинно цѣннаго. Характерная ли роль съ иностраннымъ налетомъ, свѣтскій ли человѣкъ, или живой камердинеръ Федоръ Ивановичъ «Плодовъ просвѣщенія», — все было достойно ансамбля Малаго Театра.

Мучительное желаніе играть «трагедію» и спеціально русскія роли, какъ Фамусовъ, городничій, «Шутники» Островскаго, — ему портило. Правда, въ Маломъ Театрѣ первыхъ двухъ ролей ему не дали, и онъ игралъ ихъ на гастроляхъ, но останься Правдинъ на «своемъ», онъ бы ушелъ изъ жизни, исполнивъ художественно свое дѣло.

Скажу прямо, столпомъ Правдинъ не былъ, а былъ

то, что мы зовемъ «превосходный актеръ», не бриллiантъ въ коронѣ «дома Щепкина», но его ювелирное украшенiе, такъ какъ иныя роли могъ играть только онъ. Но вотъ, что дѣлаетъ сыгранность труппы, ея «органичность» и химическая спайка. Пока былъ цѣлъ весь ансамбль, Правдинъ былъ на высотѣ. Стоило начать ансамблю «рѣдѣть», какъ отрицательный европеизмъ Правдина сталъ все рѣзче выявляться.

Блестяще, но жестоко высказался о немъ Садовскiй. Я передамъ все словами самого Садовскаго: — «Поѣхалъ я какъ-то въ Берлинъ. Ничего, порядокъ, все хорошо, чисто такъ, понравилось. Ну, конечно, вечеромъ въ драму. Пьеса хорошая. Просидѣлъ первый актъ — очень понравилось, второй — слабѣе, третiй — затосковалъ, а послѣ четвертаго сбѣжалъ, пятый безъ меня играли. Пришелъ домой, поужиналъ, спать легъ. Ворочаюсь съ боку на-бокъ, не сплю, все спектакль въ головѣ, придраться не къ чему, а подите-жъ, удралъ. Заснуть не могу, все думаю. Среди ночи меня осѣнило: «батюшки, да здѣсь каждый актеръ—нашъ Оська Правдинъ».—«Ну, а играли развѣ скверно?» — «Да совсѣмъ нѣтъ, прекрасно играли. Да вотъ этой нашей подоплеки не хватало, а я безъ этого жить не могу».

По существу Садовскiй былъ правъ, но несправедливо строгъ, ибо самъ онъ признавалъ въ Правдинѣ прекраснаго Шуйскаго, въ «Борисѣ Годуновѣ» Пушкина и «Дмитрiи Самозванцѣ» Островскаго, Растаковскаго въ «Ревизорѣ», а его Васю въ «Талантахъ и поклонникахъ» хвалилъ самъ Островскiй. Это — все русскiя роли. Словомъ, будущiй театръ можно будетъ поздравить съ прiобрѣтенiемъ актера, подобнаго Правдину.

Скончался онъ въ преклонномъ возрастѣ въ Москвѣ, въ 1921 году, 74-лѣтнимъ старикомъ, пережившимъ ужасы той эпохи. Старикъ голодалъ и холодалъ, но жилъ въ театрѣ. Не все было свѣтло въ жизни этого человѣка. Есть темныя стороны, за которыя ему придется на томъ свѣтѣ «Спасителя смиренно умолять». Но есть и плюсы, упоминанiемъ о которыхъ и хочется почтить его память.

Шведъ или «полтавецъ», онъ сроднился съ Москвой, жить и дышать безъ нея не могъ. Скуповатый и мелочный онъ, человѣкъ со средствами, не жалѣлъ принять любую иностранную знаменитость, почествовать великолѣпнымъ обѣдомъ, съ цѣлью деликатно, но ясно дать почувствовать, что такое Малый Театръ. Московскій духъ заразилъ и его.

Въ предѣлахъ пристойности, никогда въ ущербъ дѣлу, и онъ, какъ и всѣ мы, «загуливалъ», а гулянья бывали наши, московскія! Пріѣзжаетъ Правдинъ разъ домой весной въ 11 часовъ утра. Супруга его встрѣчаетъ неласково: — «Гдѣ былъ?» — «Дѣло дѣлалъ». — «Да вѣдь ты вчера въ «Мавританію» (знаменитый ресторанъ) послѣ спектакля поѣхалъ». — «Да, поѣхалъ». — «Значитъ, въ 4 часа утра васъ выставили?» — «Выставили». (Въ Москвѣ это строжайше соблюдалось). — «Куда же вы пошли?» — «На Ходынку гулять». — «А оттуда?» — «Оттуда на Ваганьково къ ранней обѣднѣ». — «Пьяные?!» — «Нѣтъ, мы по дорогѣ водой облились». — «Кто васъ обливалъ?» — «А кто-то у водокачки на желѣзной дорогѣ». — «Отчего же платье сухое?» — «А мы раздѣлись». — «Ну, а послѣ обѣдни?» — «У дьякона чай пили и съ нимъ дѣло сдѣлали. Вотъ». И Правдинъ торжественно показываетъ квитанціи на четыре мѣста для могилъ на этомъ кладбищѣ. «Тамъ, Маня, почти всѣ наши актеры лежатъ, давно купить хотѣлъ». — «Ося, да четыре зачѣмъ же?» — «А считай: одно тебѣ, одно мнѣ». — «Ну, а дальше?» — «Третье Всеволоду». (Лазареву — брату его жены, актеру Малаго Театра, тому самому, который худшимъ авторомъ считалъ Шекспира). — «Ну, а четвертое?» — «Бѣднаго положимъ, или цвѣточковъ насажаемъ».

Вотъ сейчасъ ужъ есть три мѣста занятыхъ согласно распредѣленію. Лежитъ ли на четвертомъ бѣдный, или цвѣтутъ на немъ цвѣточки, я не знаю, но я думаю, что врядъ ли хоть одинъ изъ видѣнныхъ Садовскимъ въ Берлинѣ актеровъ способенъ на такую чисто русскую выходку.

Мнѣ также хочется спросить, способенъ ли берлинскій актеръ на слѣдующее. Когда во время Октябрьской

революціи 1917 года, въ Малый Театръ ворвалась кучка пьяной солдатни и его разграбила, то театръ былъ очищенъ отъ банды только черезъ три дня, запертъ и у каждаго входа поставлены часовые. Бывшій тогда по выбору труппы управляющимъ театромъ Правдинъ, отправился пѣшкомъ (на улицахъ стрѣляли) къ своему театру. Часовые съ крикомъ: «Убирайся!», наставили на него штыки. — «Дурачье», — сказалъ имъ Правдинъ, «въ 70 лѣтъ штыкомъ не запугаешь, пропусти». И былъ пропущенъ. — «Васъ заколоть могли»,—говорили потомъ ему.—«Что дѣлать, надо было въ театрѣ быть».

Это хорошая эпитафія за его несомнѣнныя заслуги въ теченіе 45 лѣтъ въ Маломъ Театрѣ. Послѣ Правдина изъ «того, прежняго Малаго Театра» остались въ немъ только Южинъ и Ермолова.

Скорбное шествіе уходящихъ изъ жизни его исполиновъ открылъ весною 1901 года Владиміръ Алексадровичъ Макшеевъ.

У тѣхъ, сейчасъ немногихъ, помнящихъ его лично, вѣроятно, при этомъ имени расплывается лицо въ свѣтлую улыбку и со словами «какъ же, какъ же, Макшеевъ, какой милый, какой хорошій, какой уютный» и т. д., каждый добавитъ: «царствіе ему небесное», а послѣ всего этого послѣдуетъ: «а какой чудный актеръ».

Одно изъ качествъ русскаго зрителя, русскаго читателя — это, что онъ въ то время умѣлъ проводить строгую границу между личной жизнью артиста съ его свойствами и его «дѣломъ». Тогда было бы немыслимо въ Россіи такое явленіе, какъ ненагражденіе во Франціи Сарры Бернаръ орденомъ офицера академіи только потому, что ея частная жизнь кому-то не нравилась. Русскій зритель умѣлъ быть нелицепріятенъ. Мы тогда не любили нѣмцевъ. Но это не мѣшало Поссарту и Мейнингенцамъ имѣть потрясающій успѣхъ. Мы обожали французовъ (вскорѣ послѣ этого они насъ «Іудинымъ лобзаніемъ» лобзали въ Тулонѣ и Шербургѣ), но ихъ артистъ Муне-Сюлли, богъ ихъ сцены, дальше благожелательнаго, но холоднаго признанія у насъ не пошелъ. Внѣ сферы дѣятельности оцѣнки не было.

«Макшеичъ» съ перваго взгляда составлялъ какъ-будто исключеніе, но сейчасъ будетъ видно, что и онъ подходилъ подъ правило. Артистъ этотъ никогда «не несъ на себѣ репертуара», кромѣ роли городничаго. Былъ онъ «комикъ-резонеръ», какъ ни непріятно произносить это пустое выраженіе: Ленорелло въ «Донъ-Жуанѣ», старикъ въ «Жоржѣ Данденѣ», Груніо въ «Укрощеніи строптивой», Расплюевъ въ «Свадьбѣ Кречинскаго», Грушаковъ въ «Старомъ закалѣ», Гютнеръ въ «Старомъ Гейдельбергѣ, Большинцевъ въ Тургеневскомъ «Мѣсяцѣ въ деревнѣ», кое-что въ пьесахъ Островскаго. Все, главнымъ образомъ, эпизоды.

Разскажу о нихъ вкратцѣ. Жуликъ и бездарный шулеръ, запертый Кречинскимъ, молитъ лакея Карпа пустить его домой: — «У меня тамъ птенцы, они корма просятъ». Вы все простили жулику и шулеру, — онъ отецъ.

«Будь всегда такимъ, Карлъ Гейнсъ, не поддавайся имъ» (они — это придворная атмосфера, ея бездушіе, холодъ и мертвечина), — говоритъ старый Гютнеръ при послѣднемъ прощаніи своему воспитаннику, принцу въ «Старомъ Гейдельбергѣ», и эту фразу, какъ и другія, непремѣнно припомнитъ вамъ черезъ много лѣтъ любой изъ видѣвшихъ артиста.

Капитанъ Глушаковъ, типъ «отца-командира», въ «Старомъ закалѣ» въ пятомъ актѣ, описываетъ картину боя эпохи покоренія Кавказа. Цитирую на память: «Начали мы дѣло, сцѣпились, какъ полагается, а имамъ (Шамиль) все новыя силы бросаетъ. Стоимъ честно, да сила силу ломить начала. Пора бы уже подкрѣпленію быть... а нѣтъ, все нѣтъ. Охъ, думаю... ваше сіятельство (намѣстникъ Кавказа Барятинскій, шедшій на помощь) опоздаешь... Охъ, опоздаешь, ваше сіятельство. Плохо стало. Помирать рѣшились. Глянулъ я это въ послѣдній разъ наверхъ, къ небу, а тамъ на горѣ (пауза и затѣмъ ликующій голосъ)... наши..., голубчики (слезы радости) ...какъ орлы» (въ васъ звучитъ кликъ побѣды). Далѣе мимическая игра, а вы видите и горы Кавказа, и яростный бой, торжество побѣды и послѣ всего этого Глушаковъ заканчиваетъ: «правая рука у меня занята была шашкой... такъ я лѣвой перекрестился». И вамъ, зрите-

лю, тоже хотѣлось перекреститься, и тоже, пожалуй, лѣвой рукой.

Не будемъ преувеличивать заслугъ, ихъ и безъ того хватитъ. Но весьма возможно, что это мѣсто потому особенно удавалось артисту, что происходилъ онъ изъ военной среды. Его отецъ, извѣстный генералъ отъ инфантеріи стародворянскаго рода Макшеевыхъ - Мамоновыхъ, его дядя, двоюродные братья и самъ онъ, — капитанъ въ отставкѣ, всѣ были военные. Но видя невысокую, полную фигуру Макшеева, съ лукаво добрыми, умными и веселыми глазами, его немного «бульдожьи» щеки, его сѣдѣющіе волосы бобрикомъ, трудно было бы найти въ артистѣ признаки воинственности.

Его комизмъ, всегда мягкій, хочется сказать ласкающій, никогда не возбуждалъ, какъ принято говорить, «взрывовъ хохота». Комизмъ этотъ достигалъ лучшаго, — радостной улыбки и веселости.

Въ одномъ Макшеевъ представлялъ несомнѣнно исключеніе. Обычно въ жизни трагики народъ веселый, а комики — ипохондрики. Оно и понятно: трагедія требуетъ бодрости, о комедіи же правильно выразился Гордонъ Крейтъ: — «надо трагически чувствовать комическое положеніе». Вспоминаю разсказъ про неизлѣчимаго ипохондрика, явившагося къ свѣтилу-психіатру за совѣтомъ, и услышавшаго отъ него: — «сходите и посмотрите клоуна N, весь Лондонъ (дѣло было въ Англіи) умираетъ отъ смѣха»; на что былъ отвѣтъ паціента: — «Это мнѣ невозможно, ибо я тотъ самый клоунъ». Разсказъ этотъ яркое доказательство вышеприведеннаго положенія.

Макшеевъ — исключеніе. Какимъ былъ въ жизни, такимъ и на сценѣ. Ошибкой будетъ думать, что онъ игралъ «самого себя», но онъ всегда показывалъ въ художественномъ преломленіи свѣтлыя качества своей души, милыя, «уютныя» черты своего характера, всегда давалъ какъ внѣшне, такъ и внутренне вѣрный образъ, и не будучи разнообразенъ, былъ ярко индивидуаленъ.

Вы не могли предугадать, какъ сыграетъ Макшеевъ новую роль, но безъ ошибки могли знать напередъ то неуловимое теплое, человѣческое, дѣтское настроеніе, ко-

торое возбудятъ въ васъ его эпизодическія роли. Вотъ почему, вспоминая его, всѣ сначала говорили о человѣкѣ, а потомъ прибавляли «чудный актеръ».

Особнякомъ стоитъ его репертуарная роль Гоголевскаго городничаго. Можетъ показаться, что послѣ описаннаго у Макшеева не было «элементовъ» для названной роли, но вотъ что Макшеевъ показывалъ. Съ молокомъ матери усвоилъ его городничій истину, что взятка «установлена Господомъ Богомъ», что онъ и беретъ ее «безъ всякой ненависти». Но попробуй не дать, въ бараній рогъ скрутитъ, не жди пощады. Онъ необыкновенно уменъ, великолѣпный администраторъ. «Раскидать наскоро старый заборъ. Поставить вѣху, чтобъ было похоже на планировку. Квартальный поручикъ, онъ высокаго роста, такъ пусть стоитъ для благоустройства на мосту, больнымъ на постеляхъ написать, кто когда заболѣлъ, такого-то числа и т. д., и т. д. Но установившій взятку Богъ наказалъ его, отнявъ разумъ. И одураченія, риска «попасть въ комедію» еще больше, чѣмъ отвѣтственности, боится Макшеевскій городничій.

Показывая въ пятомъ актѣ «Ревизора» весь ужасъ попавшагося, наконецъ, крупнаго мошенника, Макшеевъ выявлялъ и большее: жуть, охватившую человѣка, понявшаго, наконецъ, свой ошибочный путь, по которому онъ шелъ, и увидавшаго напослѣдокъ, что его талантливое зло побѣждено... И кѣмъ? «Сосулькой, тряпкой». Этото онъ перенести не можетъ, и его «надъ собою смѣетесь» вѣяло подлиннымъ трагическимъ ужасомъ, ибо эта соломинка, за которую цѣпляется утопающій, точно живетъ онъ такимъ чувствомъ: «Я преступникъ, я могъ быть инымъ, а поднятъ на смѣхъ и опозоренъ, но и вы, зрители театра, не лучше». Однако, кинувшись подъ защиту «надъ собою смѣетесь», городничій чувствуетъ, что это, дѣйствительно, соломинка, и что ему остается безсильная ярость «...къ чорту, шапку».

Если прибавить къ этому, что внѣшній обликъ рисовалъ типичнаго «солдафона» того времени, то тѣнь... Гоголя въ дни, когда въ «Ревизорѣ» Макшеевъ игралъ городничаго, Анну Андреевну — Никулина, Растаковскаго — Правдинъ, Землянику — Рыбаковъ, унтеръ-офицер-

шу — Садовская, а Хлестакова — Садовскій, — тѣнь Гоголя въ эти дни могла быть спокойна.

«Чудный артистъ» коллективно исполнялъ «Ревизора», одинъ изъ «молебновъ» русскаго театра. Это было соборное служеніе. Когда выбылъ одинъ изъ главныхъ служителей, и когда послѣ смерти Макшеева его роль взялъ на себя черезъ годъ Ленскій, то, сыгравъ городничаго разъ пять, этотъ художникъ заявилъ: — «Не сравняться мнѣ съ Макшеичемъ». Ленскаго замѣнилъ Рыбаковъ и, примѣняя самую безпощадную критику, надо сказать, что онъ игралъ хорошо. Но Макшеевъ игралъ совершенно.

Не только сцена понесла въ немъ незамѣнимую въ качественномъ отношеніи утрату, но и всѣ его личные друзья, тяжелое горе. А личныхъ друзей у Макшеева было много, — всѣ, съ кѣмъ онъ былъ знакомъ.

Смерть наступила неожиданно. Въ серединѣ поста, въ мартѣ 1901 года, Макшеевъ простудился, не высидѣлъ дома, заболѣлъ воспаленіемъ въ легкихъ и скончался на третій день, ибо не выдержало сердце. Умеръ онъ христіаниномъ не только по духу, но и по формѣ: исповѣдался и причастился. Добродушно острилъ со своими докторами въ послѣдній день жизни: — «Что вы меня, какъ мостовую, выстукиваете? Лучше самое мостовую на улицѣ поправьте, чтобъ не трясло. Скоро я на Ваганьково поѣду». И, мило улыбнувшись, прибавилъ: «цугомъ... четверикомъ, а то и шестеркой». Агонія наступила быстро, онъ успѣлъ проститься съ сестрой, жившей съ нимъ, до смѣшного на него похожей старушкой, потомъ съ прислугой (онъ былъ холостъ) и, наконецъ, тихо уснулъ. Какъ мнѣ говорилъ докторъ, съ лица его не сходила улыбка.

Кончина его наступила постомъ, когда въ то время спектаклей не было. Главный режиссеръ Черневскій по болѣзни получилъ отпускъ, и постное время режиссеръ А. М. Кондратьевъ и я рѣшили подѣлить такъ: я уѣду на первую половину поста, онъ — на вторую. Оба мы стремились въ Италію — Кондратьевъ къ своимъ любимымъ музеямъ, я повидать въ Римѣ родителей и условиться во Флоренціи съ Томазо Сальвини насчетъ его вторичныхъ

гастролей въ Маломъ Театрѣ той же весной. Репетиціи должны были начаться на Страстной.

Я вернулся во вторникъ на четвертой недѣлѣ. Поѣздъ тогда приходилъ въ $3^1/_2$ часа дня, но какъ на грѣхъ какое-то крушеніе заставило насъ опоздать часовъ на 6. Недаромъ названіе «М.-Б. Ж. Д. (Московско-Брестская Жел. Дорога) читалось въ шутку такъ: «Моли Бога живымъ доѣхать». Я жилъ тогда въ Богословскомъ переулкѣ на Большой Дмитровкѣ, а Кондратьевъ въ двухъ шагахъ отъ меня, на Страстномъ бульварѣ. Не заѣзжая домой, я проѣхалъ къ нему узнать, «какъ и что», и сразу слышу: — «Макшеевъ скончался сегодня утромъ».

Грустный провелъ я вечеръ и небольшое утѣшеніе нашелъ въ слѣдующемъ. Репертуаръ въ театрѣ недѣльный составлялся управляющимъ труппой по средамъ и въ тотъ же день утверждался управляющимъ конторою. Въ четвергъ, обычно, онъ печатался, вечеромъ вывѣшивался, а въ пятницу открывалась продажа на слѣдующую недѣлю. Если въ предстоящемъ недѣльномъ репертуарѣ артистъ желалъ быть свободнымъ на опредѣленное число, онъ предупреждалъ объ этомъ заранѣе, и чѣмъ раньше, тѣмъ лучше, но, конечно, самое позднее во вторникъ вечеромъ.

Въ виду сложности праздничнаго репертуара, особенно масленичнаго, когда за восемь дней давалось 32 спектакля, по 2 въ каждомъ театрѣ, репертуаръ требовалось особенно тщательно взвѣсить, принимая во вниманіе: 1) — характеръ публики, 2) — утренники для молодежи, 3) — провинціальныхъ пріѣзжихъ, 4) — равномѣрность распредѣленія работы артистовъ, 5) — декоративную сложность постановки и многое, многое другое. Поэтому я всегда просилъ артистовъ предупреждать меня о желаніи быть свободными на праздники, «чѣмъ раньше, тѣмъ лучше». Кстати, никто никогда не отпрашивался зря.

Итакъ, масленичный репертуаръ 1901 года, своевременно составленный, былъ утвержденъ, отпечатанъ, открыта продажа, проходятъ пятница, суббота и воскресенье, а въ понедѣльникъ вечеромъ получаю записку Макшеева такого рода: «...Моя вина, забылъ Вамъ ска-

зать, но очень прошу Васъ освободить меня на эту пятницу, у меня семейный праздникъ, прiѣдутъ родные издалека на одинъ день. Знаю, трудно Вамъ это, но сдѣлайте это для старика, тѣмъ болѣе, что, кто знаетъ, много ли у меня осталось свободныхъ вечеровъ». Я рѣшилъ освободить Макшеева, но сказать начальству настоящую причину, значило провалить дѣло, ибо замѣститель Теляковскаго былъ человѣкъ такого типа: Идетъ въ Большомъ Театрѣ генеральная репетицiя балета «Дочь Фараона», прекрасная Коровинская декорацiя, а на ней коегдѣ гiероглифы. Одинъ изъ насъ увѣрилъ сего администратора, что тамъ по-ассирiйски написано: «пролетарiи всѣхъ странъ, соединяйтесь». Оный начальникъ произвелъ цѣлое разслѣдованiе, что намъ было очень весело. Такъ вотъ, соображаясь съ подобнымъ мiровоззрѣнiемъ, Кондратьевъ и я придумали выходъ: увѣрили его, что мы нечаянно включили въ репертуаръ неподходящую для юношества пьесу «Невольницы» Островскаго. Тамъ-де замужняя женщина влюбилась въ посторонняго. Номеръ прошелъ. Макшеевъ былъ освобожденъ и очень просилъ Кондратьева меня благодарить.

По странному стеченiю обстоятельствъ мы потомъ не встрѣтились. Я видалъ его мелькомъ лишь издали. Онъ былъ тоже очень занятъ, и мнѣ во время масленичной сутолоки невозможно было тратить время на разговоры. Записка Макшеева у меня цѣла и сейчасъ. Въ тотъ вечеръ я ее взялъ, и читатель пойметъ, что пришлось бы мнѣ испытать, если бы у меня было сознанiе, что я отказалъ ему въ «послѣдней» просьбѣ.

На утро я поѣхалъ въ его милую квартирку въ Хлыновскомъ тупикѣ на Большой Никитской. Я не буду описывать чувства, когда на низкомъ столѣ, въ гробу, съ просвѣтленнымъ лицомъ, я увидѣлъ почившаго. Мнѣ почему-то пришло въ голову, что съ такими серьезными лицами можно увидать идущими къ причастiю жизнерадостныхъ дѣтей. Лицо серьезно, но преобладаетъ въ немъ что-то свѣтлое и радостное. У гроба его плачущая сестра и больше, казалось, никого. Панихида черезъ часъ. Вдругъ слышу сзади: «Какъ живой лежитъ, такой благолѣпный... веселый». Это сквозь слезы шептала его

кухарка, не знавшая слова «просвѣтленный» и думавшая, что слово «веселый» это понятіе замѣняетъ.

Съ глубокой скорбью проводили мы нашего «Макшеича» на Ваганьково кладбище, которое покоитъ его прахъ. — «Тамъ», — говаривалъ онъ, — «труппа-то куда лучше нашей, и съ каждымъ годомъ все улучшается».

Онъ доказалъ это своимъ уходомъ. Когда на Пасхѣ, въ томъ же году, въ первый разъ въ одной изъ его ролей вышелъ другой исполнитель, то и у этого исполнителя, и у его товарищей, и у публики проснулось внутри: «эхъ, Макшеича нѣтъ». Помнили тоже его фразу: «Всѣ на Ваганьково попадемъ, это ужъ навѣрно и безъ затрудненій». Однако, и тутъ для иныхъ оказались трудности, а именно, для Музиля, о которомъ разсказъ впереди.

Артисты Малаго театра такъ освоились съ мыслью, что ихъ останки будутъ покоиться на Ваганьковѣ, вмѣстѣ съ ихъ славными предшественниками: Мочаловымъ, Шумскимъ и другими, что сама мысль попасть въ «Ваганьковскую труппу» дѣлала въ ихъ глазахъ смерть явленіемъ не столь грознымъ. Само названіе кладбища «Ваганьково» напоминало имъ названіе коренныхъ русскихъ селъ. Русскій человѣкъ и на свое кладбище смотрѣлъ, какъ на свое помѣстье.

Когда въ 1906 году отъ рака въ страшныхъ мученіяхъ умиралъ Музиль, никто и не спрашивалъ, гдѣ хоронить. Само собой разумѣлось, что въ «помѣстьи» — Ваганьковѣ. Вдругъ задержка, тамошнее духовенство несогласно, ибо покойный былъ лютераниномъ, а кладбище православное, разрѣшеніе можетъ дать митрополитъ, но онъ въ подобныхъ случаяхъ отказываетъ. Это было въ іюнѣ, когда почти всѣ разъѣхались. Однако, поднялась такая «буча», что разрѣшеніе было немедленно дано. Впрочемъ, справедливо будетъ добавить, что митрополитъ охотно пошелъ на просьбу и, что мое выраженіе «буча» надо понять, какъ незыблемость доводовъ.

Неужели Музиль нѣмецкаго происхожденія (дѣдъ его выходецъ изъ Германіи, тоже эпизодическій актеръ и тоже комикъ-резонеръ), могъ при Садовскомъ и Макшеевѣ найти себѣ «дѣло»? Вотъ его репертуаръ: въ «Борисѣ Годуновѣ» Макшеевъ Варлаамъ, Музиль — юродивый,

въ «Зимней сказкѣ» Макшеевъ старый пастухъ, Музиль — молодой, въ «Талантахъ и поклонникахъ» Островскаго Макшеевъ — антрепренеръ, Музиль — Нароковъ, въ «Волкахъ и овцахъ» Музиль — Чугуновъ, Макшеевъ — дворецкій, въ «Виндзорскихъ кумушкахъ» они — судья и Фордъ, въ «Плодахъ просвѣщенія» — первый мужикъ и поваръ, во «Власти тьмы» — Акимъ и Митричъ. Въ прелестномъ фарсѣ Гнѣдича «Венеціанскій истуканъ» Макшеевъ — стрѣлецкій голова 17-го вѣка, Музиль — «странный человѣкъ» (странникъ). «Дѣло» находилось обоимъ и даже въ однѣхъ и тѣхъ же пьесахъ.

Германское происхожденіе Музиля не мѣшало ему специализироваться исключительно на русскихъ роляхъ, и представить себѣ его играющимъ «иностранца», кромѣ подходящихъ ролей классическаго репертуара, было бы немыслимо. Музиль, какъ это часто бываетъ съ обрусѣвшими иностранцами, и не только въ третьемъ, но и въ первомъ поколѣніи былъ настоящій москвичъ, болѣе москвичъ, чѣмъ заядлые москвичи, и именно москвичъ, а не только русскій, — москвичъ со всѣми его особенностями и неистовымъ антагонизмомъ ко всему, что не «Москва».

Я думаю, онъ въ душѣ и внѣшнюю сторону Москвы, «большой деревни», считалъ по благоустройству выше Парижа, куда онъ ѣздилъ съ супругой иногда провѣтриваться, но неизмѣнно въ Парижѣ требовалъ у французовъ «де билье пуръ Нисъ туръ э ретуръ» (онъ любилъ и Ниццу). Дальше этой своеобразной фразы онъ не желалъ изучать иностранныхъ языковъ. Зато зналъ и любилъ онъ свое дѣло, свой храмъ-театръ, обожалъ его до фанатизма и считалъ, напр., глубокимъ себѣ оскорбленіемъ всякій отзывъ не предѣльно восторженный объ Ермоловой.

Въ немъ не надо объяснить это актерскимъ «наигрываніемъ». Артистъ, необыкновенно тепло, хочется сказать парадоксальное выраженіе «съ элегическимъ комизмомъ», велъ роль суфлера Нарокова въ «Талантахъ и поклонникахъ», особенно послѣдній актъ — сцену прощанія съ Нѣгиной на вокзалѣ. И ему удавалось здѣсь вызывать слезы не только Ермоловой, но и своихъ слушате-

лей. Но, когда его за это мѣсто хвалили, онъ всегда отвѣчалъ: — «Хорошо-то оно хорошо, самъ знаю, только вѣдь это не я, а Ермолова дѣлаетъ. Какъ же съ ней иначе прощаться? Дайте мнѣ другую актрису, и десятой доли не получится». И, помолчавъ, прибавлялъ: — «да я и играть не смогу». Можно ли нагляднѣе объяснить, что такое внутренняя органическая спаянность труппы, рождающая общность, ансамбль исполненія.

Это о теплотѣ Музиля. Возьмемъ другія стороны, хотя бы комическія. Пастухъ въ Шекспировской «Зимней сказкѣ» говоритъ, принося младенца-принцессу, найденную на берегу: «Буря реветъ, человѣкъ реветъ, медвѣдь реветъ и ѣстъ человѣка, а человѣкъ кричитъ, что онъ дворянинъ и что зовутъ его Конрадъ». И съ наивнымъ сожалѣніемъ прибавляетъ: «Но медвѣдю это было безразлично». Въ эти слова Музиль вкладывалъ символистику, да еще въ смѣшной формѣ: «медвѣдю» вѣдь правда все равно, кого ѣсть, какъ слѣпому случаю или тупой силѣ тоже все равно, но фраза «медвѣдю было безразлично», цитировалась потомъ многіе годы послѣ спектакля и цитировалась не только въ театрѣ, а цитировалась, напримѣръ, какъ реплика или на чью-нибудь жалобу о его непризнаніи, на грубый ли чей-нибудь поступокъ, цитировалась въ шутливыхъ тонахъ при проигрышѣ въ карты, при поданномъ блюдѣ, при ушедшемъ у васъ изъ-подъ носа поѣздѣ и т. д.

Пусть воображеніе читателя представитъ себѣ, какъ могъ играть комикъ, заставлявшій потомъ цитировать мѣста своихъ ролей. Я могъ бы привести и другіе примѣры, но одного довольно.

Скажу лишь о третьемъ его качествѣ, а именно, о мастерствѣ въ изображеніи характерныхъ типовъ. Такъ, его Чугуновъ въ «Волкахъ и Овцахъ», кулакъ въ «Хрущевскихъ помѣщикахъ» заставляли думать не только объ Островскомъ въ первой комедіи, но и о Гоголѣ и Щедринѣ.

Русская психологія была ясна этому русскому артисту нѣмецкаго происхожденія. Въ поддѣлывателѣ векселя (Чугуновъ) и въ выжигѣ-кулакѣ Музиль ярко показывалъ, какъ добро и зло въ русской душѣ есть что-то

химически слитое, и не разберешь, гдѣ добро, а гдѣ зло. Когда Чугунову-Музилю говорила Федотова-Мурзавецкая: «у тебя совѣсти нѣтъ», то его отвѣтъ «какъ такъ, нельзя, чтобъ совсѣмъ не быть» ясно показывалъ, что Чугуновъ искренно признаетъ себя мошенникомъ, но не допускаетъ и мысли, что можно жить «совсѣмъ безъ совѣсти».

Подобные брилліанты, вкрапляемые въ роль, были лучшимъ его свойствомъ. «Знаешь ли ты, что такое Бавассари, что я сдѣлать могъ?» — говоритъ въ числѣ своихъ трехъ-четырехъ фразъ спившійся поваръ въ «Плодахъ просвѣщенія». Я думаю, что никто не знаетъ, что такое Бавассари, но Музилевское исполненіе заставляло насъ вѣрить, что изготовленіе этого блюда требуетъ долгаго ученія, большого труда, кулинарскаго генія, а въ словахъ «что я сдѣлать могъ» слышалось отчаяніе погибшаго дарованія, трагически молящаго кухарку (Садовскую) объ «одной рюмочкѣ».

Особнякомъ стоитъ его роль юродиваго въ Пушкинскомъ «Борисѣ Годуновѣ». Къ сожалѣнію, я не знаю наизусть Пушкина, а это долгъ каждаго русскаго, и потому процитирую, конечно, съ ошибками пять-шесть фразъ юродиваго въ его единственномъ явленіи, а именно: «дай, дай копѣечку», «у меня копѣечка есть», «отняли копѣечку, обижаютъ юродиваго», «мальчишки копѣечку отняли, вели ихъ зарѣзать, какъ ты зарѣзалъ маленькаго царевича», «нѣтъ, нѣтъ, нельзя молиться за царя-Ирода, Богородица не велитъ». Это все. Если, по удачному выраженію Ключевскаго, Шаляпинъ въ «Фаустѣ» въ первые годы, въ сценѣ заклинанія цвѣтовъ, олицетворялъ собою весь средневѣковый мистицизмъ, то Музиль, конечно, въ этихъ немногихъ словахъ, данныхъ ему авторомъ, олицетворятъ собою даже не «богоискательство», а «богонахожденіе» русской души.

Бесѣдуя какъ-то съ моимъ другомъ, нынѣ покойнымъ Ф. Ф. Достоевскимъ, сыномъ Достоевскаго, я услышалъ отъ него: «Жаль, что папа Музиля въ юродивомъ не видѣлъ. Папѣ бы онъ очень понравился». По мнѣнію всѣхъ насъ, Музиль въ этой роли былъ достоинъ имѣть зрителями только Достоевскихъ и только Пушкиныхъ,

ибо передъ нами былъ святой, и вспоминалось, что самъ Іоаннъ IV, задушившій митрополита, не дерзнулъ посягнуть на «блаженнаго». И это становилось понятнымъ съ перваго входа артиста: его юродивый внѣ земли, въ потустороннемъ лучшемъ мірѣ, власяница или порфира, пудовыя вериги или ожерелья изъ алмазовъ, копѣечка или Голконда, ему все равно, не это ему надо.

Давайте, разберемся. Говорятъ, и говорятъ недаромъ, что нѣтъ вообще человѣка, а не только артиста, который не могъ бы сыграть одну какую-то роль, и сыграть ее такъ, какъ это не удается никому другому. Въ этомъ положеніи много правды, конечно, толкуя его широко. Иксъ или Игрекъ не сыграютъ ни одной роли ни въ одной пьесѣ, взявъ репертуаръ со временъ Калидассы и Эсхила и кончая Клоделемъ, но, конечно, можетъ встрѣтиться «образъ», который только одинъ человѣкъ и можетъ воплотить. Весьма возможно, что Пушкинскій юродивый именно въ этомъ смыслѣ подходилъ къ Музилю. Съ внѣшней стороны безусловно — да: худой, небольшого роста, воспріимчивый. И зеркало его души, глаза артиста, помогало не мало.

Внѣшняя сторона актерскаго таланта обычно имѣетъ своимъ основаніемъ личное обаяніе, голосъ и глаза. Голосъ и внѣшнее обаяніе у Музиля почти отсутствовали, и тѣмъ, и другимъ, онъ не выдѣлялся, но эти данныя для роли юродиваго не только не нужны, а скорѣе наоборотъ. Глаза? Въ нихъ девять десятыхъ роли, а Музилевскіе глаза умѣли сверкать остроуміемъ, лукавствомъ, теплиться лаской, язвить, веселиться, а главное — проникать въ сердце, большіе, каріе, умные и такіе «хорошіе». Про Музилевскаго юродиваго выраженіе «проникновенный взоръ» будетъ умѣстно.

Вотъ каковъ былъ Музиль, и такъ жаль, что трагедія Пушкина шла въ послѣдній разъ въ Маломъ Театрѣ въ самомъ началѣ девяностыхъ годовъ, а возобновить ее потомъ такъ и не удалось, несмотря на наличіе отличнаго Шуйскаго, ибо ни Ленскій, ни Рыбаковъ, ни Южинъ, не рѣшались брать на себя главной роли, а игравшій ее Горевъ игралъ ее для Малаго Театра плохо.

Закончу мой разсказъ о Музилѣ сообщеніемъ о его

частной жизни, ибо она такъ интересна, такая «московская», что стоитъ о ней поговорить.

Въ своей домашней жизни артисты вообще жили сравнительно замкнуто, во-первыхъ, въ силу своего ремесла, такъ какъ, будучи постояннно на виду, дома искали они уединенія, во-вторыхъ, изъ-за недосуга. Каждый изъ видныхъ артистовъ въ сезонѣ былъ занятъ не менѣе 4 разъ въ недѣлю. Если считать длительность спектакля хотя бы въ $3^1/_2$ часа плюсъ часъ на одѣваніе и гримъ, полчаса на раздѣваніе и по получасу въ среднемъ на сборы по пріѣзду и отъѣзду изъ театра, получается самое меньшее пять съ половиною часовъ. Затѣмъ утренняя репетиція опять-таки самое меньшее 4 часа плюсъ два получаса на пріѣздъ и отъѣздъ, всего пять часовъ, а въ общемъ $10^1/_2$ часовъ. Дальше, работа для созданія сценическаго образа, обдумываніе и выучка роли, время на заказъ платья и костюма и пр., и пр. Словомъ, нѣтъ времени на открытую жизнь.

Музиль представлялъ исключеніе. Отецъ пятерыхъ дѣтей, въ числѣ прочихъ артистки Малаго Театра Рыжовой, онъ обожалъ свою семью и вмѣстѣ съ тѣмъ любилъ культурное общество. Его знала и любила вся Москва. Часто, на ваше: «извозчикъ, Каретная Садовая, близъ Петровки», слѣдовало: «къ Николай Игнатьичу? Знаемъ, пожалуйте.» Вы входили въ его домъ съ большой залой съ колоннами, домъ, со всевозможными переходами и закоулками, и васъ сразу охватывало чѣмъ-то необыкновенно спокойнымъ и одновременно оживленнымъ.

Тутъ и Мафусаилъ московскихъ критиковъ, почтенный, широко образованный С. В. Васильевъ-Флеровъ, и представители именитаго культурнаго купечества, и 85-лѣтній, когда-то знаменитый въ Москвѣ въ пятидесятыхъ годахъ 19-го столѣтія артистъ изъ провинціи, и приходской батюшка, и даже самъ протодьяконъ Храма Спасителя, знаменитая «октава», большой театралъ, тайно посѣщавшій Малый Театръ, когда шли пьесы «кои духовному лицу посѣщать не зазорно».

Оживленный разговоръ, дѣйствительно, всѣхъ интересующій, снѣдь «московская» съ ея «безстыжей» кулебякой, «какъ смерть бѣлой» бѣлорыбицей, слезоточи-

вымъ балыкомъ, стерлядкой-«желтобрюшкой» и т. д. Конечно, и выпивали «по единой». Но не только пьяныхъ, но и захмелѣвшихъ мнѣ въ этомъ почтенномъ домѣ встрѣчать не приходилось. Садимся за столъ, а объ ухѣ «московской на ершахъ, налимахъ съ печеночкой-съ» говорить не приходится.

Всѣ хвалятъ, немного почему-то мраченъ обычно такой жизнерадостный А. М. Кондратьевъ. «Что, не нравится, Алексѣй Михайловичъ? Вы вѣдь сами мастеръ уху варить», — поддразниваютъ его. — «Подите къ чорту», — рычитъ Кондратьевъ своимъ громогласнымъ басомъ, ибо его «варенье ухи» сопряжено съ трагедiей.

Страстный любитель рыболовства, онъ завелъ у себя дома акварiумъ съ какимъ-то особымъ отопленiемъ и подогрѣванiемъ воды. Пустилъ разъ это отопленiе и уѣхалъ въ театръ, забывъ его закрыть, а вернувшись засталъ уже много часовъ бурлящiй кипятокъ. Это и была его «уха».

Чтобы его немного утѣшить, переходятъ къ вопросу: — «А какъ вы, Алексѣй Михайловичъ, въ Суджѣ играли?» — Это онъ почему-то очень любилъ разсказывать. Былъ, если не ошибаюсь, въ 1895 году спектакль въ честь открытiя памятника Щепкину въ Суджѣ, съ участiемъ силъ Малаго Театра. Знаменитый Щепкинъ былъ уроженецъ этого города. Въ торжественной программѣ, между прочимъ, первый актъ «Марiи Стюартъ». Кондратьевъ объявилъ: — «Я буду играть Паулета, тамъ два слова, костюмъ я носить умѣю, въ балетѣ учился, меня не разъ старый Петипа билъ, и хорошо дѣлалъ, голосъ у меня Поулетовскiй. Онъ — тюремщикъ, и наружно я подхожу (Кондратьевъ былъ высокiй, стройный, необыкновенно благообразный старикъ съ сѣдой, клинообразной бородой). А главное, поймите, дурачье, долженъ я хоть разъ въ жизни съ Ермоловой сыграть». Конечно, роль ему дали. — «А править спектакль я тоже самъ буду».

Правилъ Кондратьевъ мастерски, такъ же, какъ и Черневскiй, всегда въ пенснэ, всегда съ пьесой въ рукахъ «на случай», хотя все всегда зналъ наизусть. По натурѣ онъ былъ весьма суетливъ и отличался разсѣянностью

людей глубоко сосредоточенныхъ. Если онъ «правитъ», то только объ этомъ и думаетъ.

Такъ и на этомъ спектаклѣ, все готово, всѣ на мѣстѣ, начали. Одинъ изъ насъ, молодежи (дѣло было весной, настроенiе веселое) сыгралъ съ Кондратьевымъ шутку. Передъ выходомъ Паулета подкарауленъ былъ моментъ, когда Кондратьевъ начнетъ «готовить самого себя къ выходу». Въ этотъ моментъ къ нему подошли и говорятъ: «А. М., сейчасъ Кондратьеву выходить, а его нѣтъ». Взбѣсился старикъ, кидается всюду: — «Чортъ, дьяволъ, мерзавецъ, гдѣ Кондратьевъ, подать сюда, убью» и пр. Въ послѣднюю секунду ему говорятъ: — «да вѣдь это же вы». Кондратьевъ взглянулъ окомъ грознаго царя, швырнулъ въ кого-то книгой и вышелъ на сцену въ костюмѣ эпохи Елизаветы Англiйской, забывъ... снять пенснэ.

Сама Ермолова не удержалась отъ улыбки: — «Но публика ничего не замѣтила», — заканчивалъ Кондратьевъ. — «Сталъ это я, какъ Ольриджъ, въ три четверти, спиной къ публикѣ (спиной и тогда играли), величественнымъ жестомъ поднялъ руку, а по дорогѣ окаянное пенснэ успѣлъ сбросить».

Красна была изба Музиля и «пирогами», и шуткой «безобидной». Послѣ трапезы, въ одномъ углу Садовскiй сыплетъ своими эпиграммами, тихiй и свѣтлый Макшеевъ скромно слушаетъ комплименты исполненiю своей роли Большинцова въ Тургеневскомъ «Мѣсяцѣ въ деревнѣ» и на удивленiе энтузiаста, почему пьеса не дѣлаетъ сборовъ, заявляетъ: — «Понятно! Ну, кто въ Москвѣ сейчасъ, въ ноябрѣ, поѣдетъ на мѣсяцъ въ деревню?»

Разговоръ, конечно, вертится вокругъ театра. Я уже говорилъ, что это была эпоха перелома, когда вмѣсто индивидуальнаго творчества намъ подсовывали что-то другое. И долженъ сказать откровенно, что это «другое» внѣ индивидуальнаго творчества я не только принять, но и понять никогда не могъ. Но тогда была эпоха Sturm und Drang. А лозунгъ былъ — «настроенiе», которое кинулись создавать внѣшними прiемами. Конечно, на названномъ вечерѣ былъ разговоръ о настроенiи и режиссурѣ.

Старый милый Музиль пускаетъ въ ходъ тяжелую артиллерію — Ермолову и Островскаго. — «Хорошо», — говорятъ ему, — «а ставить-то вѣдь надо? Не вы ли сами на свой счетъ для пьесы Островскаго декорацію сдѣлали, когда дирекція не давала, а сами говорите — ставить не надо?» Музиль защищается тѣмъ, что это было «для Островскаго».

Обмѣнъ мыслей все «оживленнѣе». Переходятъ къ театральному освѣщенію. Жалуются, что въ Маломъ Театрѣ и въ полдень въ Сахарѣ, и въ полночь на полюсѣ свѣтъ одинъ, а свѣтъ-то и даетъ настроеніе. Свѣтъ важнѣе декорацій и костюмовъ, и это положеніе съ пѣной у рта отстаиваютъ новаторы.

Вопросъ такъ ясенъ, такъ очевиденъ, что ретроградамъ спасенія нѣтъ. «Вотъ оно, новое... Свѣтъ даетъ настроеніе радости, скорби, жути, сосредотачиваетъ и углубляетъ вниманіе. Вотъ оно новое, а вы...» — доканчиваютъ ликующе сторонники новаго теченія. «Новое ли?» — слышится громовой «гласъ» протодьякона. — «А вотъ въ третьемъ вѣкѣ христіанства, — такъ въ уставѣ написано, въ семинаріи училъ, — при богослуженіи на маломъ выходѣ обѣдни полагался свѣтъ тихій, при Херувимской — торжественный, при шестопсалміи на всенощной — единая свѣча въ рукѣ чтеца и т. д. Отцы церкви установили сіе, дабы молящемуся помочь, по вашему, стало быть, въ должное настроеніе его привести. Но я разумѣю, что единымъ зажиганіемъ и тушеніемъ свѣчи молиться не заставишь, иное тутъ требуется».—«Вѣрно!»— кричитъ старецъ Владиславлевъ. — «И одна душа безъ прочаго, побѣдить можетъ». Подбѣгаетъ къ роялю и на восемьдесятъ шестомъ году, самъ себѣ аккомпанируя, поетъ (конечно, безъ признака голоса), поетъ такъ, что на все утро въ Москвѣ острятъ: «Владиславлевъ вчера у Музиля всѣхъ захватилъ, видно скоро его на Ваганьково проводимъ».

Послѣ Владиславлевскаго выступленія споръ не конченъ. А миролюбивый хозяинъ, съ цѣлью внести успокоеніе въ горячій споръ о томъ, нужно ли только хорошо ставить, или только хорошо играть, разсказываетъ намъ про англійскаго актера 18-го столѣтія Гаррика,

какъ сто лѣтъ до этого вечера были тѣ же споры, и какъ Гаррику разъ сказали: — «Что-жъ вы, господинъ Гаррикъ, такъ вотъ безо всего такъ же хорошо сыграете?» — и, что, будто бы Гаррикъ взялъ подушку и сказалъ: — «Вотъ эта подушка — ребенокъ, а я его мать». Началъ качать и баюкать пѣсенкой «подушку», подошелъ къ окну, дѣло было въ четвертомъ этажѣ, нагнулся, внимательно присмотрѣлся, а подушку выронилъ, а когда повернулся къ зрителямъ, то они... оледенѣли отъ ужаса и кинулись на помощь матери (Гаррику), уронившей ребенка (подушку).

Въ такихъ и приблизительно такихъ бесѣдахъ проходили Музилевскіе вечера, затягивавшіеся иногда, когда утро свободно до... ранней обѣдни въ Храмѣ Спасителя, куда иные въ сообществѣ того же знаменитаго протодьякона и направлялись. И не было стыдно, покинувъ въ шесть часовъ утра хозяина, черезъ полчаса, при мерцающихъ свѣчахъ собора, слушать стихійное «вонмемъ, премудрость простимъ» театрала-дьякона.

Если кто-нибудь снисходительно пробѣжавъ изложенное, скажетъ: «никогда это не вернется», то я тѣмъ болѣе попрошу моего читателя дочитать мою книгу до конца.

Для земной жизни Музиля конецъ его былъ не легокъ. Его годы и слабое здоровье стали на глазахъ приводить его къ дряхлости. На сценѣ появилась нѣкоторая медленность рѣчи, по поводу чего зло глумились: «теперь изъ Музиля каждое седьмое слово надо клещами тащить». Фактъ налицо: когда онъ игралъ, спектакль всегда шелъ значительно дольше, чѣмъ когда игралъ его «очередной». Онъ, не сознавая этого, пересталъ быть работникомъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ надо было дать дорогу молодежи, иначе бы она разбѣжалась.

Въ 1905 году стало ясно, что Федотова прикована навсегда къ креслу, Никулина стала проявлять явные признаки маразма, а Музиль и Садовскій, видимо, дряхлѣть. Эти великія имена въ данное время являлись балластомъ, давившимъ на бюджетъ. Уволить? Но никому не хотѣлось получить Ломоносовскій отвѣтъ: «можно отъ этихъ силъ отставить театръ, но не ихъ отъ театра», и вмѣстѣ съ

тѣмъ было бы преступно лишить ихъ сознанія, что они нужны театру.

Въ итогѣ было выработано слѣдующее: 1) — каждое изъ названныхъ лицъ сохраняетъ свою пенсію, 2) — каждое изъ нихъ пожизненно сохраняетъ свой окладъ въ уменьшенномъ видѣ, а именно: по 4.000 рублей въ годъ (мужчины получали 8.200 рублей, женщины 10.000, изъ-за туалетовъ), 3) — каждое изъ нихъ вольно играть или не играть, какъ онъ хочетъ, 4)—каждое изъ нихъ можетъ брать хотя бы годовой отпускъ ежегодно.

Хотя это были почетныя условія, но принять ихъ артистамъ, а намъ объявить имъ объ этомъ радости не представляло. Федотова и Садовскій съ величавымъ достоинствомъ подчинились требованіямъ жизни. Впечатлительная, «подсознательная» Никулина «воевала» и въ буквальномъ смыслѣ (было написано три жалобы), подала и «въ Сенатъ», и «къ министрамъ», и «Государю».

Новыя условія для названныхъ артистовъ рѣшено было ввести съ 1 сентября 1906 года (начало театральнаго года), а объявить имъ объ этомъ до 1 мая. Это и было сдѣлано. Только съ Музилемъ я тянулъ: — онъ былъ боленъ, и удвоенно тяжело воспринялъ бы сообщеніе. Между тѣмъ, контора требуетъ: «привести въ исполненіе мѣру, вами же предложенную и получившую санкцію господина директора».

Санкцію я тѣмъ не менѣе задерживалъ, хотя тутъ съ моей стороны вовсе не требовалось гражданскаго мужества, ибо я зналъ, что директоръ Теляковскій, бывшій тогда въ Парижѣ для набора французской труппы, требовалъ разумнаго, а не «чиновничьяго» выполненія своихъ распоряженій. Это, впрочемъ, не мѣшало этому лучшему директору Императорскихъ театровъ назначать иногда людей, искренно вѣрящихъ, что художникъ Коровинъ можетъ по-египетски написать «пролетаріи всѣхъ странъ...», или людей такого же рода, рабски ему льстящихъ.

Одинъ изъ моихъ милыхъ будущихъ начальниковъ, разъ сказалъ мнѣ: — «Какъ изумительно Теляковскій понимаетъ искусство, а такой-то административное дѣло!» Я на это ему отвѣтилъ публично, съ цѣлью его под-

дразнить: — «Итакъ, вы хотите сказать, что Теляковскій въ администраціи, а такой-то въ искусствѣ ничего не понимаютъ?»

Возвращаюсь къ моему разсказу. Подобные представители конторы «насѣдаютъ», да и время не терпитъ. Притомъ, въ сентябрѣ, при полученіи жалованья, Музиль все равно автоматически былъ бы освѣдовленъ. Пришлось дѣйствовать политично, и я пригласилъ его старшаго сына и врача, его лѣчившаго, къ себѣ. Зная отъ сына ранѣе, что у Музиля ракъ, и что смерть неизбѣжна, во время нашей бесѣды врачъ заявилъ, что больному осталось жизни не болѣе шести недѣль. Дѣло было въ концѣ апрѣля.

Потому, конечно, всѣ дальнѣйшія «предлагается Вамъ сообщить артисту Музилю», «напоминается Вамъ...», «благоволите въ трехдневный срокъ» и т. д., — все это бросалось мною въ корзину и въ іюнѣ, кажется, шестого числа, въ страшныхъ мученіяхъ артистъ скончался.

Съ теплой благодарностью вспоминаю слова его дочери, тоже артистки Малаго Театра Елены Музиль, благодарившей меня... въ сущности, не знаю за что, развѣ за несовершеніе неблагородной и ненужной жестокости.

Смерть Музиля отняла у Малаго Театра не «копѣечку» юродиваго, а полноцѣнную золотую монету старинной художественной чеканки.

Убывала постепенно «золотая казна» театра. Въ числѣ сокровищъ этой казны былъ еще и Ф. П. Горевъ, стоявшій, какъ артистическая величина, совершенно особнякомъ. Всѣ въ Маломъ Театрѣ «играли», играли въ сплоченномъ, спаянномъ неразрывномъ ансамблѣ. Горевъ? Горевъ изрѣдка «гастролировалъ» въ этомъ театрѣ. Гастролировалъ (служа, какъ и прочіе, въ театрѣ непрерывно) въ томъ смыслѣ, что онъ знать не зналъ, что такое ансамбль.

Если русское понятіе «нутро», т. е. безсознательная интуиція, проникновеніе, довести не только до предѣла, но до полнаго абсурда, — то вотъ весь Горевъ.

Человѣкъ «трагически» необразованный, наивный въ жизни, скорѣе глуповатый, съ атрофированной способ-

ностью къ малѣйшему анализу (куда тамъ!) и даже просто не умѣющій разобраться въ самомъ простомъ, онъ въ 1889 году играетъ эффектную, полную эрудиціи пьесу Аверкіева «Теофано», гдѣ Горевъ — византійскій императоръ Никифоръ-Фока, а съ нимъ играютъ Ермолова, Садовскій, Лешковская, Садовская и Южинъ. Недурная, какъ говорятъ у насъ въ театрѣ «афиша».

Всѣ играютъ, а Горевъ гастролируетъ въ этомъ «недурномъ» ансамблѣ. Замѣчу, что понятіе «стилизація» никому тогда не было извѣстно; только-только успѣли показаться Мейнингенцы съ ихъ первокласснымъ классицизмомъ, да робко и по-дѣтски что-то «пробуетъ» 24-лѣтній Кокоша Алексѣевъ (Станиславскій).

Никифоръ-Фока, скорбный тиранъ типа Филиппа II, Грознаго царя или нашего современника Абдулъ-Гамида, — подозрительный, мудрый византіецъ, глубоко несчастный въ своемъ бракѣ, любящій супругъ. Театръ замеръ, когда вышелъ Горевъ въ костюмѣ, дѣлающемъ честь и ученому, и художнику, въ гримѣ старинной византійской иконописи, придавъ этой иконописи черты и свойства живого человѣка.

Онъ заговорилъ, и въ простомъ естественномъ тонѣ видѣнъ порфироносецъ, а когда подымаетъ руки (обѣ съ одной стороны лица на уровнѣ головы, причемъ ближняя къ лицу рука повернута ладонью внутрь, другая, дальняя, ладонью наружу), то передъ вами ожившая икона. Но вотъ тиранъ язвитъ, — леопардъ заигрываетъ съ жертвой. Грозитъ, — и чудятся всѣ ужасы византійскихъ пытокъ, когда, напримѣръ, съ павшаго Императора Алексѣя Ангела, «между прочимъ», было предложено содрать кожу, вымазать его медомъ и выставить на солнце, на жертву мухамъ и пчеламъ. Суевѣрный Фока боится предсказанной ему на декабрь смерти, и это «декабрь, декабрь», повторяемое артистомъ, звучитъ, какъ «спасенья нѣтъ, я погибъ».

Горевъ въ этой роли перевоплощался до неузнаваемости, игралъ по завѣту Пушкина, совмѣщая «истину страстей и правдоподобіе чувствъ». Кстати, въ его роли всего два явленія, правда, большихъ, въ первомъ и третьемъ актѣ, а всѣхъ актовъ пять.

Горевъ никогда не былъ геніемъ, но геніальнымъ бывалъ. Какова была труппа Малаго Театра, мы всѣ знаемъ, но въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда онъ игралъ «по-Горевски», его товарищи оставались позади. Не часто, къ сожалѣнію, это было, не часто онъ «гастролировалъ». Если этого не было, то Горевъ игралъ «съ другой стороны», какъ сказалъ бы Гоголевскій Осипъ и никогда нельзя было знать, «куда его понесетъ». Иной разъ вдругъ запоетъ на сценѣ, уснащая свою декламацію просто безсмыслицей.

Игралъ онъ какъ-то въ Петербургѣ въ Императорскомъ Театрѣ, куда однажды перевелся на три года изъ Москвы, игралъ въ «Эрнани» Рюи Гомеца, произносящаго въ своемъ монологѣ 3-го акта фразу: «...надъ ракою его въ Вальядолидо горитъ безсмѣнно тысяча лампадъ». Что случилось съ Горевымъ, неизвѣстно, но, пропѣвъ монологъ безъ запятыхъ и точекъ и дойдя до «въ Вальядолидо», соблазненный, вѣроятно, звучностью слова, пустилъ онъ тутъ на forte такія фіоритуры и кресчендо, аморозо, диминуэндо и аллегро-фуріозо, что сочли нужнымъ спросить его, почему онъ такъ «наперъ» на этотъ городъ больше, чѣмъ на Мадридъ, Толедо и др. Горевскій отвѣтъ былъ: «Такъ это городъ?» — «А вы что думали?» — «Ничего я не думалъ».

Лучше опредѣлить себя Горевъ не могъ, ибо онъ, ничего не думая, попадалъ то въ геніальность, то «чортъ знаетъ, во что».

Играя драму Франсуа Коппе «Якобисты» (исторія борьбы Стюартовъ въ Шотландіи), Горевъ на десятомъ спектаклѣ выпаливаетъ въ антрактѣ въ курилкѣ: — «Что же здѣсь про гильотину ни слова?». Якобиты или якобинцы, — ему все равно. А на слѣдующій день онъ такъ играетъ герцога Альбу въ пьесѣ Сарду, что начинаете понимать, какъ историческій Альба приговорилъ къ смертной казни... все населеніе Голландіи. Еще черезъ день Горевъ — римскій Императоръ, на яву галлюцинирующій, и опять вы всѣмъ существомъ ощущаете Римъ временъ упадка. А черезъ два дня — двѣ другія роли: Григорія въ «Плодахъ просвѣщенія» и еврея-милліонера въ какой-то современной пьесѣ.

По происхожденію Горевъ — еврей, пріемный сынъ богатаго русскаго помѣщика Алферова. По внѣшности онъ былъ красавецъ собой, съ лицомъ старинной камеи, и къ нему особенно шелъ «бритый гримъ».

Горевскій Григорій былъ, выражаясь по ученому, конгеніаленъ автору пьесы. Вся душа Григорія, эта мелкая, даже не ядовитая грязь. Злодѣемъ онъ никогда не будетъ, крупнымъ мошенникомъ тоже, ибо онъ органически неспособенъ подняться выше внутренняго душевнаго лакейства. Горевъ-Григорій не понимаетъ, не сознаетъ что чувства его лакейскія и что самъ онъ — лакей, порожденіе гнилого барства, плодъ его «просвѣщенія». Показывалъ онъ все это правдиво и жизненно, въ стилѣ искрометнаго сарказма автора.

Вторая роль — вышеупомянутый богачъ-еврей. Герой пьесы добрый человѣкъ, но когда его затронули, тысячелѣтняя ненависть потомковъ (Израиля), ненависть къ «гоямъ», проснулась и не знаетъ пощады. «Мщу до седьмого колѣна», — чувствовалъ зритель. Казалось бы, такой человѣкъ долженъ быть идеальнымъ Шейлокомъ, Мефистофелемъ, Ричардомъ III, Людовикомъ XI, наконецъ, Грознымъ въ трагедіи Алексѣя Толстого, но этихъ ролей онъ и не покушался играть.

Легкомысліе его было «гомерическое», что тѣмъ болѣе странно, что онъ еврейскаго происхожденія. Какъ на сценѣ, такъ и въ жизни, онъ не вѣдалъ, что творилъ.

Въ молодости, будучи уже артистомъ, онъ судился въ Москвѣ по обвиненію въ поддѣлкѣ векселей. И на судѣ, и на слѣдствіи, онъ сознался, сказавъ: «Мнѣ жить нечѣмъ, а потерпѣвшій такъ богатъ, что ему все равно. Мнѣ на жизнь надо было. Я не виноватъ. Много разъ его просилъ, а онъ все отказываетъ». Присяжные его оправдали. Въ ожиданіи вердикта, Горевъ нимало не тревожился, и когда къ нему подошелъ Черневскій, чтобъ товарищески его поддержать, Горевъ сказалъ: — «Смотрите, сколько народу. Вѣдь это не моего защитника пришли слушать, а меня смотрѣть». И преспокойно изъ суда отправился въ Малый Театръ.

Рядомъ—атрофія интриги, дѣтская доброта и довѣрчивость, донъ-жуанство, доведенное до предѣла, и крот-

UNION NATIONALE
80, rue du Laveu, LIEGE

кая терпимость къ своей второй женѣ, съ которой онъ прожилъ болѣе 20 лѣтъ, до самой ея смерти, вынося ея болѣзненный алкоголизмъ со всѣми послѣдствіями, буквально отравлявшими ему жизнь.

Первымъ бракомъ онъ былъ женатъ на извѣстной провинціальной артисткѣ Е. Н. Горевой, съ коей вскорѣ разошелся. Отъ второго брака Горевъ имѣлъ двухъ сыновей, изъ нихъ одинъ, А. Ф. Горевъ, былъ артистомъ Московскаго Худож. Театра, Станиславскій былъ о немъ высокаго мнѣнія и поручилъ ему роль Хлестакова при первой постановкѣ «Ревизора». Молодой артистъ скончался 23 лѣтъ въ чахоткѣ, — вѣроятная расплата за порокъ матери.

Личность «старика Горева», какъ звали его, когда выдвинулся его сынъ, теперь описана. Полная неуравновѣшенность и проблески генія! Попади «Федя Горевъ», какъ звали его когда-то, въ иную эпоху, конечно, онъ могъ быть европейскимъ, а пожалуй и міровымъ актеромъ. Найди онъ, какъ Шаляпинъ, своего Мамонтова, Горевъ показалъ бы свой «Шаляпинизмъ». Горевъ — живой и трагическій примѣръ, къ чему приводитъ одно знаменитое «нутро», изъ-за котораго, репетируя Лира, онъ такъ игралъ роль, что Ленскій говорилъ: «Сальвини и Росси тоже геніально играли, но у «Феди» что-то свое, новое», а на спектаклѣ выходилъ «провинціальный трагикъ» и топилъ роль.

Такъ и въ жизни потопилъ онъ, кромѣ своихъ великихъ задатковъ, и самого себя. Вѣчно безъ копѣйки, ютящійся въ какихъ-то номерахъ съ больной женой, онъ сильно опустился подъ конецъ жизни. Ревматизмъ свелъ ему мизинцы и безымянные пальцы обѣихъ рукъ, на глазу появился катарактъ, рѣчь изъ-за плохо вставленныхъ зубовъ стала неясна.

Что было дѣлать? Разстаться? Но у кого подымется на это рука? Приходилось терпѣть, но не только казнѣ и дирекціи, Горевъ стоилъ своего куска хлѣба до смерти. Приходилось терпѣть и публикѣ, ибо онъ сталъ требовать ролей. Репертуарный совѣтъ назначилъ ему въ концѣ концовъ роль сорокалѣтняго Донъ-Жуана въ

пьесѣ «Молодежь». Игралъ онъ эту роль такъ, что стыдно было, но, придя въ антрактѣ на сцену, я застаю хохочущими молодыхъ Гзовскую и Остужева (Эрику и Фридера) и ползающаго по полу Горевскаго портного: «Федоръ Павлычъ зубы потеряли, такъ вотъ ищу». Я усмотрѣлъ въ этомъ символику и сказалъ молодымъ артистамъ, какимъ былъ Горевъ прежде, закончивъ: «Не одни зубы растерялъ Горевъ, все онъ въ себѣ убилъ, волю къ работѣ, душевный порядокъ, талантъ, — все зря».

Однако, намъ прежній Горевъ былъ «по милу хорошъ». Мы любили его и все ему прощали за сверкающіе лучи подлиннаго искусства, которыми онъ дарилъ насъ во время своихъ «гастролей». Гастроли эти закончились лѣтъ за 10 до его смерти, а умеръ и похороненъ онъ въ 1911 году.

Какъ о полной противоположности Горевской индивидуальности, я заканчиваю эту главу разсказомъ о послѣднемъ «по счету» корифеѣ Малаго Театра — Александрѣ Ивановичѣ Южинѣ.

«Меньшой, но не меньшій», Южинъ на мой взглядъ являетъ собою спайку между «старымъ и новымъ», стараясь брать лучшія стороны того и другого. Знатнаго грузинскаго происхожденія, изъ князей Сумбатовыхъ, ведущихъ свой родъ отъ царя Давида, имѣющихъ на своемъ гербѣ пращу («сумбатъ» или «шамбатъ» значитъ корононоситель) по женской линіи изъ старо-русской фамиліи Кологривовыхъ, А. И. Южинъ избралъ сцену по искреннему призванію, и «отравленіе» театромъ началось у него съ юношескихъ лѣтъ. Попавъ въ столицу, молодой студентъ «погибъ», съ точки зрѣнія своихъ родныхъ, окончательно, ибо даже въ 1882 году (годъ его поступленія) «пойти на сцену» для человѣка общества значило погибнуть. Зиму 1881 года онъ играетъ въ любительскомъ кружкѣ, сразу замѣченъ, принятъ въ Малый Театръ и почти сразу играетъ... первыя роли.

Разсказъ о театрѣ — не юбилейная статья, еще того меньше некрологъ. Онъ обязанъ быть правдивымъ. Въ Южинѣ не было того почти геніальнаго трагическаго подъема Горева, не было чаръ Ленскаго, ни проникновен-

ности Садовскаго, ни умиленности Макшеева. Но онъ былъ имъ равноцѣненъ.

Пойдемъ по порядку и начнемъ съ чисто-актерскихъ качествъ. Строгіе критики упрекали Южина въ холодности, и если подъ этимъ понятіемъ разумѣть отсутствіе главенствующихъ качествъ его только-что поименованныхъ товарищей, то эти критики правы. Но и критиковъ надо раздѣлить на три сорта: придирающихся къ недостаткамъ, указывающихъ на отсутствіе достоинствъ и находящихъ достоинства.

Сила Южина, какъ актера, — его сценическая мудрость и героическій романтизмъ, а главное, всесокрушающая убѣдительность того и другого. «Холодный», — говорили «знатоки», мудрый — думаю я. Если только «холодный», то чѣмъ объяснить потрясающія оваціи, выпадавшія на его долю, особенно отъ молодежи? Чѣмъ объяснить, что монологъ Чацкаго «Не образумлюсь, виноватъ», всегда заканчивался бурей аплодисментовъ? Чѣмъ это объяснить, какъ не наличіемъ еще чего-то, кромѣ мудрости?

Мнѣ случалось видѣть многихъ Чацкихъ, но только Южинъ заставилъ меня понять «милліонъ терзаній». Съ перваго выхода звено къ звену давалъ артистъ свою роль: — горячій, пылкій, влюбленный, протестующій, онъ виртуозно, именно виртуозно покорялъ зрителя. Зритель былъ въ немъ увѣренъ.

Знаете, бываетъ иногда, поетъ теноръ, хорошо поетъ, музыкально, есть голосъ и темпераментъ. Но вдругъ вы вытягиваетесь въ креслѣ и начинаете ему мысленно «помогать», даже не боясь, что онъ «сорвется». Къ концу аріи вы такъ устали, точно сами тяжесть несли. А поетъ другой неизмѣримо труднѣйшую вещь и точно васъ баюкаютъ. Вы въ немъ увѣрены. Въ своихъ коронныхъ роляхъ это дѣлалъ Южинъ.

Онъ васъ восхищалъ своимъ Чацкимъ, давая возможность смотрѣть себя и одновременно разсматривать перлы Грибоѣдова. Показывалъ образъ Чацкаго, не упуская мыслей Грибоѣдова. Прекрасный голосъ и изумительная дикція здѣсь были какъ нельзя болѣе умѣстны. Между тѣмъ, сказать на сценѣ женщинѣ просто: «я васъ

люблю», было, по моему мнѣнію, не въ его средствахъ. Но я оговариваюсь, что эти три слова, «какъ слѣдуетъ» умѣли сказать только трое: Ленскій, Росси и Сальвини, хотя кромѣ нихъ я видѣлъ Муне-Сюлли, Коклена, Гитри, Февра, Поссарта, Барная, Кайнца, Новелли, Левинскаго, Зонненталя, Дальскаго, Качалова и многихъ другихъ, и всѣ они въ свое время играли любовниковъ.

Странное дѣло! Видавъ безконечное число разъ «Горе отъ ума», я, конечно, подъ конецъ сей пьесы уже не смотрѣлъ, но ничто не могло меня заставить пропустить монологъ: «Не образумлюсь», произносимый человѣкомъ, имѣющимъ быть отнесеннымъ ко второй категоріи поименованныхъ европейскихъ талантовъ.

Классическій и романтическій репертуаръ былъ почти весь исполненъ артистомъ. Макбетъ, Гамлетъ, Отелло, Ричардъ III, Шейлокъ, «Укрощеніе строптивой», Рюи Блазъ въ «Эрнани», пьесы Лопе де Вега, безъ его участія не только не «расходились», но просто не могли бы идти.

Я ограничусь описаніемъ, по моему, лучшаго. Въ Шекспирѣ это, конечно, Макбетъ и Ричардъ III. Непопулярна почему-то первая пьеса. Ее мало играютъ и публика относится къ ней «съ почтеніемъ», но и только. Причину мнѣ весьма прозаически объяснилъ однажды Томазо Сальвини, когда я спросилъ его, почему онъ рѣдко играетъ Макбета: — «Пьеса женщинамъ не нравится, а онѣ и въ театрѣ, и въ жизни все». Представляла ли русская женщина исключеніе, Южинъ ли хорошо игралъ, но Макбетъ долго «не сходилъ съ репертуара».

«Преступленіе и наказаніе» шотландскаго тона, какъ Раскольникова, мечтавшаго «стать въ разрядъ необыкновенныхъ», было показано артистомъ такъ, что, уходя изъ театра, кромѣ художественнаго наслажденія, вы получали урокъ по «учебнику Шекспира», что «зломъ начатое завершится зломъ».

Когда послѣ убійства Дункана Макбетъ, показывая женѣ свои окровавленныя руки, говорилъ: «Взгляни, мой другъ, какой печальный видъ», становилось понятно опредѣленіе: — убилъ, значитъ умеръ. Понятно, становилось, послѣ словъ артиста «по сводамъ замка голосъ

все носился, Гламисъ зарѣзалъ сонъ, невинный сонъ, за-то отнынѣ не будетъ спать его убійца Кавдоръ, не будетъ спать его убійца Макбетъ», понятно становилось, какія муки ему предстоятъ до гроба.

Южинъ вкладывалъ въ эти слова и мистицизмъ, и позднее жгучее раскаяніе, и трепетъ предъ грядущимъ неминуемымъ возмездіемъ. Но вопль къ Дункану: «О, если-бъ стукомъ этимъ я могъ Дункана къ жизни возвратить!» такъ и останется неуслышаннымъ никѣмъ и никогда, артистъ мастерски выявлялъ и это.

Въ послѣдующихъ актахъ, зайдя, какъ говоритъ Шекспиръ, «въ такую глубину потока крови, что дальше нѣтъ пути, а воротиться — значитъ вновь пройти потокъ», Южинъ совмѣстно съ авторомъ превращаетъ героя въ бѣшенаго звѣря, котораго остается только истребить.

Другая роль — Ричардъ III. Я не буду прибѣгать къ цитированію мѣстъ роли, я думаю, что стихи Алексѣя Толстого, гдѣ «разсказъ упоительно лживый развивалъ невозможную повѣсть и змѣинаго цвѣта отливы соблазняли и мучили совѣсть»,—я думаю, что стихи эти исчерпывающе опишутъ его объясненіе съ лэди Анной, гдѣ Южинскій Ричардъ, уродъ физическій и нравственный, одновременно чародѣй - соблазнитель, почему любовь къ нему лэди Анны становилась понятной. Изумительная «комедійность» артиста очень ему здѣсь помогла: — отъ шуточекъ Ричарда прохватывало морозомъ.

Въ этой роли есть еще одна заслуга артиста передъ искусствомъ. Онъ поправилъ Шекспира. Да, именно поправилъ. «Ричардъ III» у Шекспира прямо начинается съ монолога Глостера (Ричарда III) и сцены съ лэди Анной. Можно прекрасно знать обѣ предшествующія драмы (обѣ части «Генриха VI»), но, вѣдь, данный спектакль долженъ дѣйствовать самъ по себѣ. По Шекспиру-же зритель, пришедшій на данный спектакль, совсѣмъ не знаетъ, кто и что Глостеръ.

Южинъ далъ драмѣ блестящую экспозицію, добавляя въ ея началѣ три короткихъ сцены изъ «Генриха VI», сжато, но исчерпывающе выявляющихъ характеръ героя. Вотъ его плюсы въ Шекспирѣ. А вотъ минусы. Отелло, «трагедію обманутой довѣрчивости» (пе-

рефразируя Пушкина) артистъ не выявилъ, ибо того, что зовется непосредственностью, у него не было, а по моему мнѣнію это должно составлять основной элементъ дарованія артиста, взявшагося за Отелло. Далѣе, для Отелло нужны трагизмъ и наивность въ высшемъ значеніи этого слова. И этого не было. Потому и не удалось.

Артистъ трогательно мечталъ съ молодыхъ лѣтъ объ Отелло, готовился годами, игралъ эту роль въ провинціи, но друзья (нелицемѣрные) удерживали его отъ этого шага въ Маломъ Театрѣ. Свою затаенную мечту артистъ осуществилъ въ день 25-лѣтняго юбилея, въ январѣ 1908 года. Я буду краткокъ. Я много далъ бы хотя бы за единую подлинннную рецензію объ исполненіи въ этотъ день роли мавра. Не въ счетъ ничего не говорящіе о бенефисѣ.

Незабываемыя заслуги (много о нихъ еще придется говорить), были и есть такъ велики, что въ данномъ случаѣ прибѣгли къ «фигурѣ умолчанія». Какъ юноша, горѣлъ артистъ этой ролью, совѣтовался, трогательно принималъ всѣ указанія свѣдущихъ по его мнѣнію лицъ, но получался у него не ребенокъ душой съ львинымъ сердцемъ, не беззавѣтно любящій человѣкъ въ высокомъ значеніи этого слова, а мстительный ревнивецъ, столь подозрительный, что его и обма/нуть-то почти невозможно.

Одинъ изъ друзей Южина сказалъ ему передъ окончательнымъ рѣшеніемъ играть эту роль въ Маломъ Театрѣ: «въ васъ нѣтъ ничего, чтобы эту роль играть, и въ васъ есть все, чтобы этой роли не играть». Въ иныхъ роляхъ даже огромныя положительныя стороны таланта могутъ въ извѣстной роли мѣшать. Самъ Шаляпинъ попробовалъ разъ «попѣть» Онѣгина. Плохо было, а его Греминъ въ той же оперѣ геніаленъ.

Бываютъ ошибки. Такъ же ошибся когда-то въ томъ же Маломъ Театрѣ великій изобразитель Островскаго Провъ Садовскій, сыгравъ единственный разъ въ жизни Лира, и, какъ гласитъ преданіе — безъ пятаго акта. Ошибся и самъ Ленскій, сыгравъ разъ въ бенефисъ Отелло, но послѣ 3-го акта онъ раздѣлся и рѣшилъ ѣхать домой, его едва уговорили доиграть. Когда боль отъ неудачи зажила, Ленскій самъ очаровательно острилъ надъ

проваломъ, особенно, когда кто просилъ у него неподходящую роль. «Я тоже дурака валялъ, Отелло игралъ, скверно было, да у меня хоть то извиненіе, что никто умный не догадался раньше обругать меня за это».

Подобныя «святыя» ошибки только доказываютъ святую же любовь къ дѣлу. Въ разсказѣ о театрѣ, я обязанъ о нихъ упомянуть, но и только. Ибо дѣлу, росту театра и его славѣ ошибки эти по существу не вредятъ. Это мелко-тактическія, а не стратегическія ошибки, и я пользуюсь военной терминологіей, примѣняя ее въ данномъ случаѣ къ «офицеру французской академіи» А. И. Южину, получившему это никогда до него не даваемое иностранцу званіе за дѣйствительно выше похвалъ исполненіе имъ роли Карла V въ трагедіи Гюго «Эрнани», въ Москвѣ въ 1890 году.

Монологъ 4 акта, по существу три четверти роли, захватывалъ зрителя подлинно романтическимъ пафосомъ, при отсутствіи театральности, и кто видѣлъ Южина въ этой роли, тому становилось понятно, что Викторъ Гюго — одинъ изъ любимыхъ поэтовъ артиста. Эта его роль гремѣла и гремѣла такъ, что слухи о ней дошли до Парижа. Результатомъ было пожалованіе Южину и Ермоловой (донья Соль) офицерскихъ крестовъ.

Теперь послѣднее, о чемъ я уже упомянулъ вскользь, — комедійность Южина. Въ мастерствѣ вести діалогъ, пересыпать его «художественными перлами», въ легкости и естественности діалога, въ юморѣ, блескѣ и веселости,— вотъ здѣсь онъ былъ непосредственен.

Я выше назвалъ его «звеномъ» между старымъ и новымъ. Пора объяснить — почему. Изъ сообщеннаго выше, безпощадно безпристрастнаго разсказа видно, что этотъ «четырнадцатый» по счету артистъ труппы Малаго Театра часто занималъ въ немъ первыя мѣста. Итакъ, онъ былъ частью организма «того, прежняго» Малаго Театра.

Теперь о новомъ. Ленскій чуялъ вѣяніе новаго. Южинъ «понималъ» эти вѣянія, понимала ихъ и Федотова. Другіе одиннадцать — нѣтъ. Они играли часто великолѣпно, иногда проникновенно, но и этого, даже этого въ театрѣ мало. Театръ, какъ всякое искусство, дол-

женъ стремиться... Впередъ? — спроситъ читатель. Нѣтъ, въ высь! И Южинъ это дѣлалъ.

Онъ по первому поверхностному взгляду — холодный артистъ. Исторія все разъяснитъ, а цѣль моего разсказа дать ей матеріалъ. Южинъ твердо, мудро, неуклонно, не глядя ни на что, усвоилъ устои театра. Для этого я попросилъ бы читателя познакомиться съ его многочисленными прекрасными статьями о театрѣ, въ полномъ собраніи сочиненій. Тамъ изложены его теоретическіе взгляды.

А практическіе? — «Что главное въ каждой пьесѣ?» — спросилъ онъ меня однажды, и тутъ же самъ отвѣтилъ: — «Исторія о томъ, какъ одна молодая дѣвушка полюбила одного молодого человѣка. Исключенія, какъ «Ревизоръ» и «Макбетъ» не часты. Такъ вотъ, если хотите имѣть труппу, имѣйте ядро — двухъ названныхъ лицъ. Мнѣ пора переходить на другія роли, а гдѣ мой замѣститель?»

Черезъ два года, не покладая рукъ, любовно ища, онъ приводитъ въ школу... А. А. Остужева, съ которымъ носится, какъ съ собственннымъ сыномъ и изъ мелкаго техника желѣзнодорожнаго дѣла создаетъ прекраснаго актера. Вступивъ въ управленіе труппой въ 1909 году, онъ приглашаетъ выдающагося артиста Бравича. Появленіе Мейнингенцевъ на второй годъ службы Южина, исканія Станиславскаго, — все заставляетъ Южина приглядываться и присматриваться. Но, какъ на скалѣ, стоялъ онъ на догмѣ: «театръ — это актеръ».

Теперь этотъ принципъ начинаетъ снова торжествовать. Но тогда, тогда это было ретроградство. Настроеніе символизмъ, стилизація, деспотизмъ режиссера, вакханалія художниковъ, натурализмъ и пр., и пр. — вотъ, что считалось театромъ. Только Южинъ незыблемо и неуклонно несъ свой символъ вѣры. Боролся онъ мужественно и красиво, какъ герои его поэта Гюго.

Бальмонтъ нѣкогда высмѣялъ его на публичной лекціи за смѣло высказанное мнѣніе, что «Саломея» Уайльда, при всемъ ея интересѣ, пьеса весьма средняго достоинства и, что Уайльдъ, при своей огромной талантливости, изощренность превращаетъ уже въ извращенность.

Сторонники Ибсена (эпоха Ибсеноманіи) не прощали ему заявленія, что «сѣверный бардъ» — великій философъ и мыслитель, но именно въ силу этого его пьесы мало дѣйствуютъ на чувство, мало волнуютъ, потому что въ концѣ концовъ, «публика ходитъ въ театръ, чтобы очень плакать или очень смѣяться». Развѣ въ этой простой фразѣ Южина не лежитъ глубокая истина? Развѣ не кричитъ теперь театръ о героическомъ репертуарѣ, о мистеріи, о художественныхъ опереткѣ или буффонадѣ? Развѣ «на ежедневномъ языкѣ» не требуютъ теперь пушкинскихъ «поэзіи простой и ясной, высокихъ чувствъ и красоты»?

Вмѣстѣ со всѣмъ этимъ, когда появился Гергардтъ Гауптманъ, для того времени модернистъ чистой воды, Южинъ сразу и первый чуетъ въ немъ писателя отъ театра и для театра. Онъ разрывается на части въ 90-хъ годахъ, чтобы провести въ Малый Театръ «Ганелле» и «Потонувшій колоколъ». О первой пьесѣ ему запрещено было даже заикаться, вторую, «обдумавъ» (Пчельниковы и Ко), находятъ для Императорской сцены неподходящей, ибо «мужъ отъ жены удралъ».

Исторія Чехова тоже требуетъ, наконецъ, огромной опредѣленной точки надъ «і». Проваливается «Чайка» въ Петербургѣ въ Александринскомъ Театрѣ. Исполнители — Комиссаржевская, Савина, Варламовъ и Давыдовъ. Южинъ твердитъ, что дебютантъ-драматургъ — огромное дарованіе, но что «стиль», внутренній стиль Чехова требуетъ «иной игры».

Вторая пьеса Чехова «Дядя Ваня» въ рукахъ у Южина. Онъ — членъ театрально-литературнаго комитета въ Москвѣ, одобряющаго пьесы. Только изъ такихъ одобренныхъ пьесъ и могъ составляться потомъ репертуаръ. Въ комитетѣ полагалось 4 члена. И въ 1899 году ими были: профессора университета Стороженко (предсѣдатель) и Веселовскій, Влад. Ив. Немировичъ-Данченко (директоръ Худож. Театра) и драматургъ князь Сумбатовъ (Южинъ).

Голосомъ предсѣдателя пьеса не одобрена, не понравились выстрѣлы въ третьемъ актѣ. Тогда Южинъ уговариваетъ Теляковскаго поставить пьесу, пользуясь пра-

вомъ Управляющаго театрами поставить одну пьесу на свою отвѣтственность, вопреки комитету. Теляковскій соглашается, но протестуетъ самъ Чеховъ. Тогда Теляковскій назначаетъ предсѣдателемъ Южина и велитъ вопросъ пересмотрѣть.

Въ новомъ засѣданіи комитета оба профессора были противъ, предсѣдатель Южинъ за, а Вл. Ив. Немировичъ-Данченко на засѣданіе не явился и черезъ два дня подалъ въ отставку изъ комитета.

Пьеса была, такимъ образомъ, вновь провалена и черезъ недѣлю начала репетироваться въ Художественномъ Театрѣ, противникомъ коего почему-то всегда считался Южинъ только за то, что онъ всегда открыто возражалъ противъ умаленія «актера» и защищалъ свободу актерской индивидуальности, а также за то, что онъ былъ честнымъ противникомъ всякой «моды» въ искусствѣ.

Южинъ никогда не стоялъ за старое потому, что оно старое, не возставалъ противъ новаго въ силу его новизны. Но вѣчное въ искусствѣ онъ оберегалъ и будущій обновленный театръ, который сумѣетъ дать актеру подходящую «рамку», но гдѣ актеръ будетъ, какъ былъ и есть, альфа и омега театра, — будущій обновленный театръ совершитъ преступленіе, не отблагодаривъ Южина за героическую защиту актерскаго творчества и его таланта.

Не забудемъ же его словъ: «талантъ — Божій даръ, горе, кто на него покусится». Это дѣятель, отстоявшій устои своего дѣла, когда они одно время колебались и чуть не рухнули. Спасибо тому, кто ихъ тогда отъ этого спасъ. Уже властно подымался голосъ Гордона Крэга, требовавшаго актера сверхъ-маріонетки. Уже запуталась въ своихъ исканіяхъ Комиссаржевская. Близка была къ отчаянію Элеонора Дузе, призывавшая чуму на актерское искусство, Максъ Рейнгартъ выдвигалъ на первый планъ толпу и зрѣлище. Дальше шелъ еще лепетъ о «соборномъ дѣйствѣ» и еще о чемъ-то.

Только Галилей Малаго Театра твердилъ свое: «Она, все-таки, двинется», въ благодарность получая, конечно, непониманіе, упреки въ отсталости и насмѣшки. Зубоскалили, лишь бы зубоскалить. Москва этимъ часто грѣшила.

Играетъ, напр., Южинъ Гамлета. Ясно, что долженъ чувствовать актеръ на первомъ спектаклѣ, а дирекція «горячо пошла ему навстрѣчу», отпустивъ ему обувь, скрипящую на весь театръ, и пресса больше года по этому поводу «раздѣлываетъ» его Гамлета. Нѣкій Шпажинскій, авторъ въ милости у Пчельникова, требуетъ, чтобы Южинъ игралъ въ его дрянной пьесѣ. Южина «заставляютъ», и доводятъ до того, что онъ подаетъ въ отставку. Къ счастью, плохой авторъ былъ высокопорядочнымъ человѣкомъ и взялъ свою пьесу обратно.

Мнѣ до сихъ поръ противно вспоминать сцену, когда Пчельниковъ настаивалъ, и до сихъ поръ пріятно вспоминать достоинство и мужество, съ какимъ артистъ и баринъ (мнѣ не хочется говорить иностраннаго слова «джентльменъ») отстаивалъ «права актера». Бариномъ вошелъ онъ въ театръ и бариномъ пребываетъ въ немъ всю жизнь, щепетильнымъ въ своей порядочности.

Его первый очередной бенефисъ. Онъ кладетъ начало отмѣнѣ обычая продавать билеты у артиста на дому, гдѣ тотъ же обычай установилъ сильно повышенную на нихъ плату по усмотрѣнію дающаго. На актерскомъ жаргонѣ это называлось «призы». Южинъ проситъ, чтобы билеты продавались только въ кассѣ и по твердо установленной цѣнѣ.

Щепетиленъ былъ онъ и въ выполненіи долга. Далеко не чуждый вѣрному принципу «жизнью пользуйся живущій», онъ могъ просидѣть ночь въ бесѣдѣ съ друзьями въ клубѣ, очень часто за работой, «лечь спать» въ 9 часовъ утра (спанье заключалось въ холодной ваннѣ) и, все-таки, поспѣть на репетицію, даже не только вовремя, но нѣсколькими минутами раньше, чтобы, Боже сохрани, не опоздать.

На седьмомъ десяткѣ, въ періодъ страшныхъ 1918 — 20 годовъ, онъ, всю жизнь ненавидѣвшій ходить пѣшкомъ, дѣлаетъ 4 неблизкихъ конца въ день изъ своей квартиры въ театръ, изъ нихъ два конца въ кромѣшной темнотѣ. Какія тогда, особенно зимой, были «дороги», всѣ знаютъ. И бодро идя домой, послѣ утомительнаго, голоднаго дня, съ ранняго утра полнаго работы и заботъ, Южинъ еще могъ весело острить со своимъ попут-

чикомъ, могъ, придя домой, засѣсть писать свою книгу о Грузіи, дѣлающую ему честь, какъ государственному уму, и могъ опять рано утромъ быть во время на мѣстѣ свѣжимъ, бодрымъ и энергичнымъ. Если Медвѣдева своимъ талантомъ достигла первая признанія артиста общественнымъ дѣятелемъ, то Южинъ всей своей жизнью и всей своей неутомимой работой закрѣпилъ это признаніе.

Собирается въ Москвѣ въ 1896 году первый Всероссійскій актерскій съѣздъ, открываемый подъ предсѣдательствомъ московскаго генералъ-губернатора Великаго Князя Сергѣя Александровича. Южинъ играетъ на немъ видную роль и съ полнымъ безпристрастіемъ, въ блестящей монографіи указываетъ актерамъ на ихъ же недостатки. Чествуется память русскаго Гаррика — Мочалова, опять первоклассный трудъ, ярко рисующій обликъ этого, якобы «безумнаго» друга Шекспира. Ни одно маломальски выдающееся художественное явленіе Москвы не обходится безъ его отклика, всегда вѣрнаго, безпристрастнаго, самостоятельнаго, а главное, — всегда талантливаго.

Этотъ работникъ умѣлъ отдавать дѣлу время, и потѣхѣ часъ. Одинъ изъ основателей Московскаго Литературно-Художественнаго Кружка, Южинъ, что бы про этотъ Кружокъ ни говорили (а критикѣ онъ подлежалъ и весьма), во время своего предсѣдательства сумѣлъ побудить Кружокъ собрать превосходнѣйшую цѣнную библіотеку и рядъ портретовъ артистовъ, написанныхъ выдающимися художниками, т. е. въ сущности, онъ собралъ небольшую картинную галлерею.

Предсѣдатель въ теченіе многихъ лѣтъ Общества Драматическихъ писателей, онъ и тутъ неутомимо и энергично служитъ театру. Его біографу будетъ надъ чѣмъ потрудиться.

Въ этомъ водоворотѣ жизни всегда ласковый, привѣтливый, онъ «находитъ время» и для своихъ многочисленныхъ знакомыхъ, и для помощи ближнему. Въ этомъ я не позволю себѣ касаться частной жизни артиста, лишь увѣривъ читателя, что онъ дѣянія своей правой руки скрывалъ отъ лѣвой, и потому почтительное молчаніе здѣсь болѣе прилично.

Заканчивая свои строки объ Южинѣ, я хочу будущему театралу сообщить одну маленькую характерную подробность. Многолѣтній членъ перваго московскаго клуба (Англійскаго), Южинъ, сложивъ съ себя роль Чацкаго, блестяще исполнялъ впослѣдствіи Репетилова, по пьесѣ тоже члена того же клуба, а я, сотоварищъ артиста по названному клубу, имѣлъ честь отмѣтить его исполненіе въ рецензіи. Едва ли Грибоѣдовъ думалъ, что не пройдетъ и 80 лѣтъ, какъ его Репетилова будетъ играть настоящій членъ этого знаменитаго когда-то въ Москвѣ учрежденія, а газетный отчетъ давать объ этомъ тоже членъ этого клуба.

Впослѣдствіи Южинъ игралъ Фамусова, имѣя предшественниками Рыбакова, Ленскаго, Самарина и перваго исполнителя этой роли Щепкина. Играя передъ самой революціей эту роль въ Петербургѣ, въ Александринскомъ Театрѣ, артистъ получилъ отъ труппы золотой вѣнокъ. Чествуя его въ антрактѣ при открытомъ занавѣсѣ, артисты всячески старались надѣть ему вѣнокъ на голову. Прижавъ вѣнокъ къ сердцу, Южинъ сказалъ: «я не дамъ оторвать его отсюда».

Въ этой сердечной находчивости весь Южинъ, скромный, любящій и любимый, гдѣ надо — твердый, какъ скала (вѣнокъ такъ на сердцѣ и остался), остроумный и талантливый.

И мужественный другъ, надо добавить. Будучи въ лично хорошихъ отношеніяхъ съ покойнымъ министромъ внутреннихъ дѣлъ Б. В. Штюрмеромъ, Южинъ въ началѣ большевизма, когда умирающій Штюрмеръ былъ выпущенъ изъ Петропавловки и вскорѣ скончался, садится въ поѣздъ и ѣдетъ на его похороны, стоя всю ночь въ вагонѣ. Всякій ли это сдѣлаетъ?

Объ артистѣ, дѣятелѣ и вскользъ человѣкѣ мой разсказъ оконченъ. Остается драматургъ, князь Сумбатовъ. Разсказъ о театрѣ — не разсказъ о драматургіи. Но я хочу взять на себя смѣлость утвержденія и предсказанія. Я рѣшаюсь утверждать, что пьесы Сумбатова, несмотря на свой выдающійся успѣхъ, не вполнѣ оцѣнены современниками. Ихъ почему-то считали написанными ad hoc, талантливыми, весьма сценичными, но слишкомъ

«модными». По моему, это ошибка. Ярко отражая современность, онѣ были глубже этого. Только за «злободневностью» тогдашній зритель, другого не видѣлъ.

Не разбирая всѣхъ его произведеній, я спрошу: развѣ его Кастулъ въ «Закатѣ» не яркій прототипъ пришедшаго и восторжествовавшаго черезъ 25 лѣтъ спекулянта и афериста Митьки Рубинштейна? Развѣ устами своего Караева не провидѣлъ авторъ того, что всѣ увидѣли, когда сняли съ народа узду? Между тѣмъ, за 20 съ лишнимъ лѣтъ до 1917 года Южинскій герой (большевикъ по духу), говорилъ со сцены: — «Вы увидите, что натворитъ народъ, когда мы сдернемъ съ него узду». Наконецъ, развѣ его старый педагогъ въ «Джентльменѣ» не заявилъ уже давно: «Придетъ время, когда среди гама и свиста жизни всѣмъ будетъ некогда, некогда читать, некогда жить, некогда думать». И развѣ теперь это не такъ?

Вотъ почему я беру на себя смѣлость предсказать, что будетъ время, когда пьесы Южина будутъ оцѣнены по настоящему.

Отдѣльно стоятъ двѣ его драмы: «Старый закалъ» и «Измѣна». Судьба обѣихъ пьесъ, по моему, предрѣшена: онѣ долго будутъ на репертуарѣ любого хорошаго театра въ силу ихъ «наглядной» общечеловѣчности, облеченной въ красивыя рамки бытовой и исторической романтики.

Вотъ краткій очеркъ одного изъ корифеевъ Малаго Театра, князя А. И. Сумбатова-Южина. Четырнадцатый. Очень часто первый.

Вотъ какова была труппа и ея ядро. Вотъ каковъ былъ организмъ театра. Все это я постарался, какъ могъ, изложить въ этой главѣ.

Много не только воды, но и потоковъ крови пролилось съ тѣхъ поръ. Океанъ слезъ. За это время въ массѣ и актеръ сталъ другимъ. Онъ сталъ, быть можетъ, даже лучше. Онъ сталъ образованъ, сложенъ, сталъ режиссеромъ, ученымъ, психологомъ, преподавателемъ, систематизировалъ творчество, сталъ говорить объ искусствѣ съ глубокой эрудиціей и пониманіемъ дѣла.

Но... онъ сталъ хуже играть.

Глава VI.

Къ Закату

(Упадокъ Малаго Театра.

Если по прочтеніи предыдущихъ главъ мой читатель скептически произнесетъ: «въ убогой обстановкѣ имъ все казалось хорошо», или будетъ ждать отъ меня лирическихъ сѣтованій о «безвозвратно» прошедшемъ, то онъ будетъ неправъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, само заглавіе этой главы синтезируетъ ея содержаніе. Созвѣздіе четырнадцати закатилось, оставшіяся двѣ-три единицы — въ долинѣ преклонныхъ лѣтъ. Созвѣздіе это должно было закатиться, не могло не закатиться, таковъ всѣмъ положенъ предѣлъ. Взойдетъ ли оно снова, когда совершится круговоротъ, на это отвѣтъ будетъ данъ позже. Теперь — о закатѣ.

Ушли 14, прежде всего, по причинѣ «неумолимаго времени», но эта причина — послѣдняя и наименѣе важная. Главная — другая. Какъ-то, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ минуту «душевной скорби», талантливый Вл. И. Немировичъ-Данченко, недовольный своимъ театромъ, произнесъ, какъ мнѣ передали: «Жить, горѣть, трепетать и быть на высотѣ театръ можетъ лѣтъ 17—18, не больше». Не берясь опредѣлять астрономически, сколько времени можетъ жить театръ, я позволю себѣ сказать, что жить театръ можетъ столько, сколько безъ него н е л ь з я о б о й т и с ь.

Малый Театръ прожилъ болѣе 75 лѣтъ, давъ Россіи три поколѣнія творцовъ (эпоха Мочалова, эпоха Прова Садовскаго, Шумскаго, Живокини и Самарина и эпоха четырнадцати), изъ поколѣнія въ поколѣніе несли рыцари Грааля свои дары, передавая въ надежныя руки священный кубокъ. Трехугольникъ замкнулся надъ этимъ поколѣніемъ.

Почему же не пошло такъ и дальше? Или это третье по счету созвѣздіе было и третьимъ по качеству? Не знаю, все можетъ быть, но я думаю, что условія преемственности эпохъ Мочалова, Прова Садовскаго и, наконецъ, Ермоловой были, если не тождественны, то во всякомъ случаѣ однородны. Если еще при Мочаловѣ нашихъ дѣдовъ звалъ Бѣлинскій въ театръ «молиться и плакать», то мы, ихъ внуки, хотѣли въ немъ «очень» плакать, или «очень» смѣяться (Южинъ).

Театръ былъ нашей потребностью, мы его хотѣли и потому и имѣли. И три русскихъ автора — Грибоѣдовъ, Гоголь и Островскій тоже давали возможность «очень» переживать какъ публикѣ, такъ и актерамъ. Десятки лѣтъ наши дѣды, отцы и мы любовались своимъ храмомъ. «Учился въ университетѣ, воспитывался въ Маломъ Театрѣ», — говорили старые москвичи.

Изучивъ свой храмъ, зритель пожелалъ его разсмотрѣть, вникнуть въ подробности, онъ заинтересовался полутонами, четвертями, восьмушками общаго аккорда, — желаніе, понятное и законное, естественно вытекающее изъ видѣннаго. Это была новая потребность и на властный ея зовъ явился Чеховъ.

Ранѣе тотъ же зритель пожелалъ проникновенія въ историческую эпоху, пожелалъ пофантазировать въ театрѣ, къ его услугамъ появились Мейнингенцы. Наконецъ, онъ вправѣ былъ познакомиться съ тѣмъ, въ какой обстановкѣ живетъ его ближній: — первыя 10 лѣтъ дѣятельности Худож. Театра удовлетворили и это его требованіе.

Пускай зритель тутъ строгъ, безпощаденъ, эгоистиченъ, но онъ все-таки трижды правъ. Но десятки разъ неправъ онъ былъ въ своемъ непониманіи, что развитіемъ своихъ художественныхъ потребностей обязанъ онъ былъ Малому Театру, болѣе трехъ четвертей вѣка (впятеро больше, чѣмъ говорилъ Немировичъ) служившему ему. Нельзя отъ титанизма Достоевскаго требовать утонченности Мопассана и наоборотъ, или отъ создателя собора — прелестной Танагрской статуэтки.

Вотъ въ чемъ неправъ былъ зритель-москвичъ. А вотъ въ чемъ онъ былъ неблагодаренъ. Получивъ Худо-

жественный Театръ, пріобщившись къ этому міровому художественному событію, онъ немедленно измѣнилъ Малому Театру, а, говоря житейски, просто сталъ ругать этотъ театръ, «полягивать» старѣющаго льва.

Свѣжо преданіе, что не столько радовались подлиннымъ откровеніямъ Станиславскаго, сколько злорадствовали, что въ Маломъ «не такъ». Вѣрные паладины Малаго заткнули уши, твердили «не слушаю» и не ходили въ Худож. Театръ. Критика... La critique est aisée. Она забыла, что она, пускай это звучитъ по Донъ-Кихотски, обязана быть другомъ театра, и повела себя... своеобразно. Ушаты помой полились на Малый Театръ, а тутъ рядомъ новые люди, новые дѣятели, новыя пѣсни.

Пѣсни эти заключались въ томъ, что съ прессой стали общаться, стали ее информировать, стали ее ласкать и глаживать, а ласка «всегда отыщетъ уголокъ». Между тѣмъ традиціонный духъ Малаго Театра держался того взгляда, что актеръ играетъ, а критикъ о немъ пишетъ и... точка. Ленскій и Ермолова ни о себѣ, ни о своихъ товарищахъ рецензій не читали, исключеніе представлялъ единый Флеровъ-Васильевъ.

Итакъ, общеніе съ прессой или игнорированіе? Вѣдь, въ сущности, и то, и другое невѣрно. Но до какого предѣла должны возвыситься и критикъ, и критикуемый, чтобы взаимно не влiять другъ на друга? Почти до героизма? А героевъ мало. Поэтому, по моему, лучше, какъ было въ Маломъ. Теперь не такъ. Современный актеръ, особенно изъ раннихъ, талантливо умѣетъ ладить съ прессой. Я думаю, что это временная дѣтская болѣзнь, преходящая, ибо каждый ребенокъ по своему пачкаетъ свои пеленки. Но насколько традиція Малаго Театра была плотью отъ плоти чего-то по настоящему почтеннаго, насколько она въѣлась въ сознаніе всѣхъ, покажетъ небольшой фактъ.

Сейчасъ апрѣль 1923 года. Эти строки пишутся въ Мюнхенѣ, гдѣ я имѣлъ честь познакомиться съ прекраснымъ артистомъ здѣшняго казеннаго театра, Фридрихомъ Базилемъ, человѣкомъ немолодымъ, по характеру таланта нѣчто среднее между нашими Рыбаковымъ и Макшеевымъ. Случайно я спросилъ Базиля: «Какъ у васъ, въ

Мюнхенѣ, отношенія съ прессой?» и получилъ отвѣтъ: «За тридцать лѣтъ, что я засѣлъ въ Мюнхенѣ, я разъ на похоронахъ Людовика III, годъ тому назадъ, случайно познакомился съ однимъ критикомъ».

Отвѣтъ этотъ напомнилъ мнѣ попытку получить интервью Ленскаго, начатое и конченное его заявленіемъ: «сторожъ, проводи, пожалуйста». Тогда Малому Театру стало «доставаться» и далеко не по заслугамъ, и ясно, что, въ концѣ концовъ, это не могло повліять на нравственное состояніе труппы, такъ какъ охота бороться стала слабѣть, ибо, что ни дѣлай, «все равно обругаютъ».

Ругая, пресса цѣлила въ главнаго зайца, въ администрацію, въ «чиновниковъ», коимъ былъ всякій, кто «не актеръ». Много и подробно говорилъ я объ администраціи, безпристрастно стараясь разсказать, чего она была достойна. Но пресса, якобы желая очистить мусоръ, подкапывалась и подъ самое зданіе, подъ дубъ, три четверти столѣтія осѣнявшій и кормившій посѣтителей этого зданія.

Доходило до курьезовъ. Умираетъ осенью 1899 года въ Крыму Медвѣдева. Умираетъ сравнительно неожиданно, ея прахъ везутъ въ Москву и онъ долженъ прибыть въ 12 часовъ дня, а за день до ея кончины выходитъ «журналъ распоряженій», гдѣ отпечатаны репетиціи на недѣлю впередъ. По положенію Императорскихъ театровъ «спектакли и репетиціи въ Императорскихъ театрахъ отмѣняются только въ случаѣ кончины Высочайшихъ Особъ». (Статья закона, томъ 10). Въ 11 часовъ у насъ въ Маломъ, въ день прибытія тѣла, назначена репетиція, и, если отмѣнить ее оффиціально, усердствующіе субъекты донесутъ, «куда надо» и... пошла писать.

Придумали такъ: начали формально репетицію въ 11 часовъ утра, черезъ пять минутъ ее кончили (продолжительность въ законѣ не указана) и всѣ задолго до срока на вокзалѣ. А на утро замѣтка самого Дорошевича, руководителя моихъ первыхъ шаговъ журналистики и личнаго большого друга, замѣтка такая: «...А репетиція въ Маломъ Театрѣ отмѣнена не была. Не стоило. Умерла только Медвѣдева. Подождемъ смерти Гальтимора (этотъ знаменитый жеребецъ всегда пускался въ

ходъ), тогда господинъ управляющій труппою, большой любитель спорта, дастъ Богъ, отмѣнитъ и спектакль».

Директоръ Императорскихъ Театровъ, кн. С. М. Волконскій рекомендуетъ «Основы выразительнаго чтенія», свою книгу, впослѣдствіи стяжавшую ему большую и почетную извѣстность, и не было тѣхъ насмѣшекъ, оскорбленій и издѣвательствъ, какимъ не подвергался бы въ печати «блажной баринъ».

Приглашеніе Теляковскимъ Коровина и Головина, нынѣ людей академическаго толка, вызвало въ свое время въ печати бѣшенство. Зло враждебная пресса (оно, кстати, и либерально: хоть и театральное, а все-таки правительство) и жестокая, а иногда и неблагодарная публика!

Давно пора сказать, что русскій зритель, дѣйствительно, мѣры не знаетъ: или такъ, или этакъ, — все у него «очень».

Какъ примѣръ его неблагодарности, я укажу на печальный случай. Въ 1914 году первое представленіе Пушкинскаго спектакля въ Худож. Театрѣ, гдѣ въ одной изъ пьесъ «Моцартъ и Сальери» Станиславскій игралъ Сальери. Роль не удалась. Задвигается занавѣсъ и послѣ неоцѣнимыхъ заслугъ въ теченіе 30 лѣтъ Станиславскаго, раздается въ театрѣ... свистъ. А когда Пушкина спросили родственники Сальери гдѣ у него данныя выявить Сальери убійцей, онъ отвѣтилъ: «Человѣкъ, свиставшій Моцарту на «Донъ-Жуанѣ», могъ, конечно, его и убить». И до сихъ поръ въ прелестномъ Ставовскомъ театрѣ 18-го вѣка въ Прагѣ, вамъ любой рабочій покажетъ ложу, гдѣ Сальери свистѣлъ Моцарту. Русскій Сальери улизнулъ изъ театра безнаказанно.

Указаны «вины» публики и прессы. Перерытъ весь соръ «въ чужомъ глазу». Теперь поищемъ въ собственномъ, безъ «буржуазнаго стыда», какъ 58 лѣтъ тому назадъ сказалъ Достоевскій устами своего Порфирія. Хотѣли мы всѣ, «люди отъ театра», — я разумѣю здѣсь артистовъ, далѣе, художниковъ, иныхъ членовъ театрально-литературнаго комитета, иныхъ лицъ изъ администраціи, — хотѣли мы добра театру. Это безцѣльно отрицать. Принесли мы это добро театру? Нѣтъ.

Перейдемъ къ фактамъ. Управленіе Московскими театрами рѣзко измѣнилось осенью 1898 года съ назначеніемъ Теляковскаго, а громъ грянулъ 14 октября 1898 года: — открылся Худож. Театръ. Это было неожиданно для всѣхъ по впечатлѣнію и какъ новое, а главное — высокоталантливое, и достигло главнаго — заинтересовало и увлекло. И вотъ мы всѣ, любившіе театръ, вмѣсто того, чтобы объединиться, раскололись на двѣ группы. Одна говорила: «нѣтъ бога, кромѣ бога» о Маломъ Театрѣ, другая кинулась учиться у художественниковъ, и увлеченная ими («А кто-бъ тогда за всѣми не погнался?») закрыла глаза на то вѣчное, что было въ Маломъ Театрѣ, и въ этомъ печальная и роковая ошибка лицъ, эту ошибку совершившихъ. А вѣдь всего 6 словъ надо было вырѣзать у себя въ сердцѣ: «Сущность абсолютно вѣчна, форма абсолютно смертна», и, впитавъ въ себя эту заповѣдь, сообразно ей и дѣйствовать въ жизни Малаго Театра.

Въ началѣ артистъ въ Худож. Театрѣ былъ слѣпымъ исполнителемъ режиссерскаго «какъ прикажете». Это волновало главарей Малаго Театра и здѣсь всѣ, конечно, были правы. Но, борясь противъ этой «ереси», отметали ставшія нужными подробности внѣшняго быта, полутона и переживанія, историческую вѣрность, правдивость массовыхъ сценъ и пр.

Что въ этомъ случаѣ должна была дѣлать администрація? Рѣзко и твердо раздѣлить членовъ труппы на людей «стараго закала» и «ищущихъ», раздѣлить ихъ на «обрѣтшихъ» и «пріумножающихъ». Спектакли первыхъ, съ ихъ равнодушіемъ къ художественному реализму, законной ненавистью къ натурализму, отрицаніемъ внѣшней символики (внутренней они владѣли, какъ никто), ироніей надъ тѣмъ, что звалось тогда «сверчки Худож. Театра», — вотъ эти спектакли первыхъ, эти спектакли стараго закала, надо было, конечно, выдѣлить и, не безпокоя артистовъ, слегка ихъ «почистить» съ внѣшней стороны. Честно и любовно хотя бы исполнить совѣтъ Гоголевскаго городничаго: «колпаки надѣть чистые».

Обрѣтшіе (первая группа) сразу бы успокоились, а, успокоившись, могли бы начать присматриваться, если

же нѣтъ, могли бы хоть «царственно умирать», — выраженіе, употребленное 25 лѣтъ тому назадъ тѣмъ же Вл. И. Немировичемъ-Данченко про Малый Театръ. Вторая группа «пріумножающихъ» тоже обрѣла бы подлинную для себя атмосферу. Кто знаетъ, къ чему тогда привело бы благородное соревнованіе старой и новой вѣры въ одного Бога? Не къ братству ли? Вотъ эту великую возможность, этотъ «шансъ», пускай загадочный, мы всѣ проглядѣли, мы его не осознали и въ этомъ...

Вотъ, что скажетъ намъ всѣмъ, особенно членамъ администраціи, прокуроръ - исторія. Исторія - защитникъ выдвинетъ факты: могучія потуги Ленскаго спасти дѣло (о нихъ я скоро поговорю), привлеченіе артистовъ къ художественному дѣлу, репертуарный и режиссерскій совѣты, и, наконецъ, два мало кому извѣстныхъ факта.

Первый — попытка полнаго сліянія Художественнаго и Малаго театровъ. Прошло шесть сезоновъ со дня открытія Худож. Театра. Антагонизмъ на почвѣ искусства между нимъ и Малымъ дошелъ до предѣла. Простой примѣръ. Гастролируетъ въ Маломъ величайшій изъ великихъ — Томазо Сальвини. «Чеховцы», «шептуны», «маріонетки изъ Камергерскаго переулка», какъ звали мало понимающіе актеры Малаго Театра артистовъ Художественнаго, эти чеховцы, въ свою очередь, критикуютъ и не признаютъ Сальвини. Между тѣмъ, ругаютъ Художественный Театръ, главнымъ образомъ, не жрецы храма Щепкина, а «квартиранты Малаго Театра», — такъ я называю всякаго артиста, коего обязанность молчать и учиться у всѣхъ и всему, что хорошо, будь то не только въ Маломъ или Художественномъ Театрѣ, а пускай въ послѣднемъ кинематографѣ.

Однако, антагонизмъ росъ. Главари дѣла въ Маломъ сознавали, что «не ладно въ Датскомъ государствѣ». Ленскій и Южинъ были въ теплыхъ дружескихъ отношеніяхъ съ Вл. И. Немировичемъ-Данченко, всѣ трое были родственники по ихъ женамъ, баронессамъ Корфъ, я могъ гордиться ласковымъ вниманіемъ, удѣляемымъ мнѣ К. С. Станиславскимъ. И вотъ, послѣ предварительныхъ переговоровъ съ одной стороны Ленскаго и Южина съ

В. И. Немировичемъ-Данченко, послѣдняго со Станиславскимъ, моихъ — съ Ленскимъ, Южинымъ и Станиславскимъ, мы всѣ рѣшили «конспиративно» собраться и обсудить тему «слiянiя обоихъ театровъ».

Какъ одинъ изъ ярыхъ противниковъ принциповъ Худож. Театра, былъ приглашенъ личный другъ Южина, К. Н. Рыбаковъ, чтобы «все тебѣ объяснить», какъ сказали ему товарищи. И, дѣйствительно, на всѣхъ бесѣдахъ Рыбаковъ держалъ себя въ высшей степени благожелательно, по существу со всѣмъ соглашаясь. Словомъ, приглашенiе его было вѣрнымъ тактическимъ ходомъ, какъ и приглашенiе О. А. Правдина, «европейца Малаго Театра», перетянутаго нами на свою сторону.

Эти бесѣды такъ многое выяснили, такъ подвинули дѣло, больная Федотова ихъ такъ со своего кресла поощряла, а прочiе изъ оставшихся 13 (Макшеевъ умеръ) были такъ подготовлены, что явилась полная возможность сообщить о результатѣ совѣщанiй директору театровъ Теляковскому, для проведенiя нашей мысли въ жизнь.

Малый Театръ двинулся навстрѣчу Художественному, тотъ, въ свою очередь, пожалъ протянутую ему руку, пожалъ честно. Оговоривъ свою полную самостоятельность въ вопросахъ искусства, Худож. Театръ оставлялъ сферу высшаго руководства въ рукахъ директора Имп. Театровъ и указанныхъ имъ помощниковъ.

Директоръ Теляковскiй готовъ былъ на это пойти, оставалось «обработать» министра, что было не трудно. И Теляковскiй имѣлъ на него хорошее влiянiе, и симпатiи недавно передъ тѣмъ убитаго Великаго Князя Сергѣя Александровича къ Худож. Театру были общеизвѣстны. Потому была увѣренность, что и Государь согласится «на всеподданнѣйшее ходатайство министра...» и т. д.

Это былъ моментъ красныхъ надеждъ, моментъ, когда мы всѣ горѣли. Я, помню, какъ послѣ одного изъ упомянутыхъ совѣщанiй, мы всѣ остались «чайку попить» у К. С. Станиславскаго и, какъ супруга В. И. Немировича-Данченко, пришедшая къ этому чаю, сказала, смотря на Ленскаго: «Посмотрите, какъ онъ горитъ, кипитъ, радуется. Этотъ старикъ молодъ, онъ н а ш ъ».

Дѣйствительно, всѣ по мѣрѣ отпущеннаго имъ та-

ланта любившіе театръ, могли сказать про Ленскаго «нашъ», т. е. всюду онъ нуженъ. Объ авторитетѣ его разсказано. Онъ могъ, конечно, органически спаять кажущееся разнородное, могъ старое вино влить въ новые мѣхи. Какъ часто на репетиціяхъ съ молодежью онъ говаривалъ, характерно потрясая своей сѣдою головой и сверкая своими голубыми глазами: «Хотѣлъ бы я имѣть шапку-невидимку, — прокрасться на репетицію къ художественникамъ и поглядѣть, какъ они работаютъ».

Итакъ, казалось, все идетъ хорошо. Но... рокъ судилъ иначе. Ужъ такое это заведеніе — театръ. Любая мысль, еще не высказанная, и та становится извѣстной. Какъ ни осторожно мы вели дѣло, оно разгласилось раньше времени.

Прибавлю, что труппа къ тому времени, если, конечно, судить по списку, была 102 человѣка, 49 мужчинъ и 53 женщины. Огромный балластъ, человѣкъ въ 35 женскаго персонала, наслѣдіе Пчельникова, никуда не годился. Когда, однажды, Теляковскій упрекнулъ меня моимъ вѣчнымъ нытьемъ, что женская труппа мала и, что надо ее пополнить, онъ заявилъ мнѣ: «53 женщины-актрисы». — «Получающихъ жалованье можетъ быть и 553, а актрисъ все-таки мало, особенно на два театра», — сказалъ я ему.

Вотъ эти «получающіе жалованье», какъ мужчины, такъ и женщины, подняли вопль и визгъ, и подъ флагомъ «измѣна завѣтамъ Щепкина», собрались, пригласили Ленскаго, Южина, Рыбакова и Правдина, и наговорили имъ дерзостей. Я же былъ объявленъ ими вродѣ какъ бы «внѣ закона», хотя, по совѣту милаго К. Ф. Вальца, я сохранилъ спокойствіе вождя краснокожихъ и на всѣ выпады про «чиновничій произволъ, помпадурщину, деспотизмъ», отвѣчалъ: «Высочайшее повелѣніе, если оно послѣдуетъ, будетъ исполнено», на что, опять-таки, въ свою очередь получалъ реплики, вродѣ того, что это отвѣтъ министра Плеве, и что за подобный отвѣтъ онъ 15 іюля 1905 года попалъ подъ бомбу Сазонова.

Случилось самое худшее. Подписанный проектъ былъ врученъ директору въ концѣ ноября 1905 года, а 7 декабря вспыхнула первая революція. Когда же она

окончилась, то и заикаться нельзя было ни о какихъ автономіяхъ и сліяніяхъ, да еще съ театромъ, въ которомъ, какъ на грѣхъ одна изъ его видныхъ артистокъ, М. Ф. Андреева, вышла какъ разъ въ это время замужъ за одного изъ революціонныхъ главарей и вдохновителей удравшаго заграницу «буревѣстника», Максима Горькаго. Комбинація «Горькій и Императорскіе Театры», звучала бы въ сферахъ, какъ для правовѣрнаго католика женитьба папы. Дѣло рухнуло.

Второй фактъ. Когда такъ называемая «молодая труппа», о коей въ этой главѣ будетъ разсказано, стала на ноги, ядро молодежи сплотилось и шли бесѣды о томъ, чтобы выдѣлиться изъ Малаго Театра на слѣдующихъ основаніяхъ: Новый театръ, гдѣ шли спектакли съ молодежью, обходился, въ общемъ, казнѣ около 300.000 рублей въ годъ, а приносилъ около 120.000, итого денежнаго убытка 180.000. Предполагалось просить дирекцію предоставить театръ безплатно (онъ стоилъ 55.000 въ годъ) и дать 45.000 субсидіи на постановки, другими словами, тратить на театръ не 180.000, а 100.000. Все остальное имѣлъ взять на себя коллективъ, и, кромѣ того, дирекція имѣла право налагать «вето» на постановки, что въ бытность директора Теляковскаго никакой опасности не представляло.

Тутъ «вето» опять наложили обстоятельства: правительственная тенденція была задушить въ корнѣ всякую инициативу. И это не прошло.

Вотъ факты, которые исторія - защитникъ сможетъ привести въ нашу пользу, прежде, чѣмъ «предсѣдатель», судъ-исторіи, выскажетъ свое безпристрастное резюмэ, а «присяжные» наши потомки выслушавъ послѣднее слово подсудимаго (всѣ мемуары о театрѣ), вынесутъ свой приговоръ «по совѣсти».

Жизнь была и есть жизнью. «Старики», огорченные молодежью въ вопросѣ о сліяніи съ Худож. Театромъ, отмежевались отъ нея. Молодежь, вкусившая новшествъ, отравилась критиканствомъ. Словомъ, всѣ стали искать «не того, что хорошо, а того, что плохо», и все долбили про «какъ не надо», не стремясь къ «какъ надо». Потому, естественно, что жизнь духа театра, т. е. его традиціи,

угасли, и традицію замѣнила рутина, т. е. жизнь формы, которая какъ разъ никуда и не годилась.

Также и зритель понятіе «потребность театра» замѣнилъ «модой на театръ». Стало модно ругать Малый и хвалить Художественный.

Полны глубокаго трагизма слова Чехова, сказанныя имъ въ бытность Антошей Чехонте (да простятъ ему музы сей псевдонимъ!): — «Писатель пописываетъ, а читатель почитываетъ», взятыя имъ у Щедрина. И зритель сталъ не смотрѣть, а посматривать, и актеръ сталъ не играть, а поигрывать. И только.

Что же? Это случилось сразу, вотъ такъ, вдругъ? То боги — «жрецы храма Щепкина», то вдругъ «квартиранты Малаго Театра»? Конечно, нѣтъ. Какъ Богъ «никого не торопитъ», такъ и его противникъ даетъ исполниться временамъ и срокамъ.

Театральный змій подползъ тонко и незамѣтно, и сталъ нашептывать: «Ты любуюешься дивнымъ цвѣткомъ, въ микроскопѣ тебѣ будетъ еще виднѣе. Взглядъ чужихъ глазъ заставляетъ плакать твои, возьми скальпель хирурга, проанатомируй. Тебя волнуетъ совершенная гармонія, провѣрь ее логарифмами». Результатъ: — на розѣ — микробы, въ разрѣзанномъ глазу — сукровица, въ гармоніи — скучнѣйшія цифры.

Итакъ, микроскопъ, скальпель, алгебра, анализъ, техника, все это не нужно? Пожалуй, и культуру долой, какъ говорятъ Толстовцы? О, нѣтъ, надо понять, что не техника, не мастерство, не автомобили и телефоны рождаютъ зло, а мы сами, наша злая воля, и что все дѣло не въ томъ, чѣмъ, а какъ мы пользуемся.

И форму театральную долой? Да, если актеръ Гаррикъ, могущій, уронивъ подушку, заставить васъ повѣрить, что мать лишилась ребенка. Но Гаррикъ разъ въ столѣтіе, и потому форма — потребность театра, какъ самъ театръ — потребность зрителя. Часто эта форма такъ сплетена съ сущностью, что трудно отъ нея отдѣлима. Однако, когда наступитъ неминуемый для всякой формы часъ ея смерти, берегите тогда самую душу, сущность, любовно стойте у одра приговоренной къ смерти формы, но не троньте души.

Не почтительнымъ безмолвіемъ проводили отжившія навсегда формы Малаго Театра, а критиканствомъ, насмѣшками и раздорами. И оскорбленная его душа отошла отъ него. Если говорить «высокимъ штилемъ», то стоитъ сейчасъ запертой въ подземельяхъ Монъ-Сальвато чаша Грааля. Вознесетъ ли ее вновь чистый сердцемъ Парсифаль? Я вѣрю, что да, но сейчасъ скажу, что случится это не раньше, чѣмъ умрутъ ложныя идеи, «время индивидуальныхъ талантовъ прошло» и «да здравствуетъ коллективъ».

Случится это не тогда, когда десять, двадцать, пускай сто образованныхъ артистовъ образуютъ коллективъ, а когда яркіе индивидуальные, ничего не уступающіе таланты сольются въ мощный организмъ. Такъ было и такъ будетъ. Немногое въ искусствѣ вѣчно, но эта мысль, по моему, вѣчнѣе вѣчнаго.

Теперь отъ высокихъ словъ вернемся къ разсказу.

Странно на первый взглядъ, что именно какъ разъ тогда, когда началось угасаніе, всѣ яркіе недостатки начали устраняться. Изъ репертуара выкинули дрянь, постановки подтянулись, были приглашены художники, ученые, сами артисты взялись за постановки (Ленскій, Правдинъ, Федотовъ, Г. Н. Федотова), репетировать стали, сколько надо, и, наконецъ, репертуаръ измѣнился въ положительномъ смыслѣ.

За періодъ времени 1899—1907, были постановки Ленскаго, какъ Шекспировскія «Буря», «Ромео и Юлія», «Сонъ въ лѣтнюю ночь», «Много шуму» и «Коріоланъ», Островскаго — «Снѣгурочка», «Воевода» и «Косьма Мининъ». Постановки другихъ режиссеровъ Ибсеновскихъ «Борьба за престолъ» и «Джонъ Габріель Боркманъ», Сумбатовскихъ «Измѣна», «Неводъ», «Закатъ» и «Ирининская Община», интересныхъ европейскихъ пьесъ, вродѣ «Молодежи» Дрейера, «Вечерней зари», «Стараго Гейдельберга», «Красной мантіи» (для Ермоловой, гдѣ она была изумительна), Шеридановской «Школы злословія», прибавленія къ вѣчнымъ «театральнымъ молебнамъ» («Горе отъ ума» и «Ревизоръ»), Гоголевскаго спектакля «Игроки», «Лакейская», «Утро дѣлового человѣка» и «Тяжба», гдѣ незабываемъ былъ Ленскій, затѣмъ Гого-

левскихъ же «Мертвыхъ душъ», отличной по идеѣ и блестящей по исполненію пьесы Н. И. Тимковскаго «Сильные и слабые», возобновленіе «Свадьбы Кречинскаго» и «Дѣла» Сухово-Кобылина, Тургеневскій «Завтракъ у предводителя» съ незабываемой Кауровой-Садовской, наконецъ, сохраненіе изъ прежняго репертуара шедшихъ въ бенефисы «Орлеанской Дѣвы» съ Ермоловой, «Ричарда III» и «Макбета» съ Южинымъ, «концертныхъ спектаклей», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники» и «Невольницы» Островскаго, и много другого цѣннаго. Потому, при самой строгой оцѣнкѣ, невозможно назвать репертуаръ плохимъ.

Портило нѣсколько, что нѣтъ-нѣтъ, что-то вдругъ пролѣзетъ. То пьеса П. П. Гнѣдича, то Потапенки, то какая-то пьеса нѣкоей г-жи Хинъ, такъ ее и звали «хинная пьеса». Или вдругъ хлесткій журналистъ Колышко (Баянъ), протащитъ свое бездарное произведеніе, приблизительно такого рода, что, разъ на гастроляхъ кто-то опоздалъ пріѣхать и пьесу сыграли въ такомъ порядкѣ: первый актъ, потомъ третій, затѣмъ второй, четвертый и пятый, и никто ничего не замѣтилъ.

Такія ошибки портили дѣло. Ошибался и самъ Ленскій. Ему вдругъ что-то «зарисуется». И тогда трудно было его одолѣть. Разъ принесъ онъ какую-то пьесу «Надъ жизнью», ходитъ въ нее влюбленный и, какъ его ни отговариваютъ, стоитъ на своемъ и занимаетъ всю труппу. Пьеса прошла два раза, и это еще много, потому, чего она стоила. И самъ Ленскій сейчасъ же созналъ свою ошибку.

Такія ошибки не могутъ не быть. Самъ Гете попался въ Веймарѣ съ «Генрихомъ V» Шекспира, да еще обидѣлся на публику, «протестовавшую», вышелъ къ ней и заявилъ, что пьеса будетъ и дальше идти, «пока вы ее не поймете». И... ничего не добился, ибо... былъ неправъ. Имя Шекспира не покрываетъ малоцѣннаго груза «Генриха V». Разсказъ этотъ сообщенъ мнѣ моимъ отцомъ» со словъ артиста Лароша, признаваемаго сыномъ Гете и портретно на «великаго старца» похожаго.

Гете никто не ругалъ, ругался онъ. Участь же Малаго Театра была иная. Ему всякое лыко писали въ

строку. Какъ въ снобистскихъ клубахъ, гдѣ на выборахъ одинъ черный шаръ бьетъ десять бѣлыхъ, такъ и въ Маломъ Театрѣ одна ошибка не погашалась дальнѣйшими заслугами.

Я снова и снова повторяю, что моя цѣль не защищать или обвинять, а сообщить, что было. А было вотъ что: театръ пересталъ интересовать, но большой и спорный вопросъ, пересталъ ли онъ быть интереснымъ. Одиннадцать изъ 14 еще жили (Макшеевъ умеръ въ 1901 году, Музиль въ 1906, Федотова перестала играть въ 1905), но самый интересъ передвинулся, и только обвинять зрителя и несправедливо, и нехорошо.

«Художественники» поразили міръ, ихъ гастроли въ 1906 году въ Европѣ и потомъ послѣ 1920 года по всему міру, холоднаго иностранца обращаютъ въ энтузіаста. Но когда богатырь Худож. Театръ показалъ себя въ Москвѣ въ 1898 году, то Малый Театръ былъ въ положеніи евангельской неразумной дѣвы безъ масла въ свѣтильникѣ, когда рядомъ сверкнулъ электрическій прожекторъ. Невропатологъ скажетъ вамъ, что свѣтъ прожектора расшатываетъ нервы, что онъ холоденъ, всегда одинъ и тотъ же. Эстетъ скажетъ, что онъ не живой, не играетъ, что восковая свѣча поэтичнѣе. Ботаникъ сообщитъ, что плоды и цвѣты, взращенные этимъ свѣтомъ, другіе, не тѣ, что покоятся ночью и тянутся къ солнцу днемъ. Все это такъ. Но свѣтъ этотъ, особенно въ началѣ, поражаетъ, ибо онъ геніальное открытіе.

Такимъ открытіемъ, даже «откровеніемъ» и былъ Художественный Театръ. Хочется формулировать: — значитъ, Малый Театръ, просто «опоздалъ» и, случись его эволюція лѣтъ на 10 раньше, все пошло бы гладко, а «революція» Художественнаго не прошла бы. Едва ли такъ. Не забудемъ, что милостью Бога родился К. С. Станиславскій и, что законъ не писанъ только для двухъ сортовъ людей — дураковъ и геніевъ. Вся разница между этими двумя категоріями въ томъ, что геніи сами пишутъ, впрочемъ, нѣтъ: создаютъ законы. Но и связь генія, какъ съ прошлымъ, такъ и съ будущимъ, несомнѣнна и очевидна.

Въ глубинѣ вѣковъ, въ прошломъ, и въ сокрытомъ

далекомъ будущемъ таится иногда эта связь, и, вернувшись отъ этой «космической темы» къ разсказу о революціи Станиславскаго, возьму его же слова, ибо самъ онъ не разъ и своимъ ученикамъ, и своимъ почитателямъ говаривалъ, что онъ считаетъ себя прямымъ продолжателемъ «дѣла Щепкина и подлинныхъ традицій нѣкогда великаго Малаго Театра».

Болѣе двухъ десятковъ лѣтъ работаетъ Станиславскій надъ своимъ гигантскимъ трудомъ систематизированія достиженій своихъ славныхъ предшественниковъ, а также и своихъ новыхъ откровеній, своей «системой». Ни сейчасъ, ни вообще когда-либо, не сочту себя вправѣ обмолвиться о содержаніи этого труда хотя бы единымъ словомъ. Во-первыхъ, потому, что я знакомъ лишь съ ничтожною частью этого труда, а главное потому, что всякое «новое слово» должно предстать въ своемъ полномъ, законченномъ, какъ по содержанію, такъ и по формѣ, видѣ. Пока Станиславскій не признаетъ возможнымъ подарить свой трудъ жаждущимъ, до тѣхъ поръ всѣ мы обязаны молчать, ибо, какъ перевирали, какъ путали его систему, какъ ее уродовали, одни критикуя, другіе хваля.

Я назвалъ, вѣрнѣе самъ Станиславскій назвалъ себя «продолжателемъ завѣтовъ Малаго Театра». Какъ часто это слово «продолжатель» путается съ однозвучнымъ «подражатель». Охранитель подлинный тотъ, кто эти завѣты, если они вѣчны, претворяетъ въ жизнь, вотъ эту самую сегодняшнюю, повседневную, талантъ — въ завтрашнюю, а геній — въ дальнѣйшую жизнь.

Я надѣюсь доказать въ слѣдующей главѣ, что именно послѣдняго и достигъ Станиславскій. Надѣюсь, ибо не знаю, удастся ли мнѣ. Двадцать лѣтъ мнѣ нужно было, чтобы самому понять Станиславскаго. Тогда же, въ 1898 году, когда рождены были новыя формы театра, намъ всѣмъ, даже пораженнымъ и восхищеннымъ, казалось: «Кончено! Старое погибло, умерло и похоронено», и мы плакали о томъ, что сами же ругали. Добросовѣстно любя театръ, мы «подметали въ немъ соръ», а «ремонтировать квартиру» не сумѣли и потому рѣшили, что «опоздали».

Пожалуй, случись «эволюція» раньше, Малый Те-

атръ, его жрецы, его друзья и мы, его слуги, были бы избавлены отъ тяжкихъ огорченій, быть можетъ, не нами заслуженныхъ. Но, съ другой стороны, «прорывъ фронта», лобовой ударъ, былъ исторически необходимъ, ибо болѣзнь театровъ всего міра въ то время начала грозить «летальнымъ исходомъ». Нужна была операція, и ножъ хирурга всего больнѣе задѣлъ ближайшій къ этому ножу органъ — Малый Театръ.

Прорывъ центра произошелъ, какъ пишутъ въ реляціяхъ, «въ районѣ домовъ Щепкина, Гоголя, Грибоѣдова и Островскаго». У могучей арміи уцѣлѣли ея фланги, этимъ терминомъ я называю «молодую» тогда труппу Малаго Театра, ея работу и отношеніе къ дѣлу. Иные фланговые удары даже наносили противнику временный уронъ и иногда противникъ пополнялъ свои резервы изъ вражескаго стана. Но фланги такъ и остались разрозненными и не они, несмотря на иныя «удачныя операціи», могли принести побѣду. Надо было вновь сформировать всю армію отъ самаго начала заново, отъ солдата до «главковерха».

Сейчасъ я очерчу «арьергардные бои» и отъ военныхъ терминовъ, увы, слишкомъ знакомыхъ даже каждому неучу въ военномъ искусствѣ, перейду къ молодой труппѣ, прося читателя перенестись на четверть вѣка назадъ.

Эта молодая труппа почти цѣликомъ дѣло рукъ Ленскаго. Какъ было сказано, въ серединѣ девяностыхъ годовъ, Ленскій добился утреннихъ спектаклей для юношества, гдѣ у него играли ученики школы и часть безработной труппы, та ея категорія, которая не только «получала окладъ», но и была талантлива.

Къ 1898 году труппа Ленскаго обыгралась и осенью того же года открылся Новый Императорскій Театръ, гдѣ первой по качеству его постановкой надо признать «Снѣгурочку» Островскаго. Ленскій цѣлую зиму готовился самъ, — нарисовалъ эскизы, воспользовавшись мотивами Виктора Васнецова на тотъ же сюжетъ, бесѣдовалъ съ намѣченными актерами, спокойно въ 1899 году приступилъ къ репетиціямъ, и результатомъ было, что въ Новомъ Театрѣ «Снѣгурочка» прошла 72 раза, для

Москвы при разнообразіи репертуара огромное число представленій. Между тѣмъ, за нѣсколько дней до того поставленная въ Худож. театрѣ та же пьеса прошла 23 раза (на одинъ или два я могу ошибиться).

Критика не создала Ленскому атмосферы «благопріятнаго ожиданія», и потому публика лишь «нехотя» должна была признать, что и не только въ Художественномъ театрѣ можетъ быть приличная постановка.

Объясненіе «фланговому удару» простое. Художественный театръ засуетилъ пьесу. Напримѣръ, второй актъ, гдѣ царь Берендѣй, царь благодушный, царь-эстетъ, въ спокойномъ созерцаніи пишетъ «внизу столба коровью ногу». И вотъ, въ Художественномъ театрѣ, занятый росписью «плафоновъ», кто-то лежащій въ люлькѣ былъ подвѣшенъ къ потолку, мазаньемъ же стѣнъ и дверей была занята «артель маляровъ», коей староста, немного сердитый царь Берендѣй. Островскій былъ передѣланъ, и не къ лучшему. Далѣе, весеннее воркованіе «счастливыхъ Берендѣевъ» превратилось чуть ли не въ «свальный грѣхъ», торговый гость Мизгирь появлялся чуть ли не съ полнымъ наличіемъ своего капитала и бухгалтерскими книгами. Другими словами, убили сказку, да еще какую, — весеннюю!

Между тѣмъ, именно ради этой идеи сказки, Ленскій ничего не щадилъ, — убралъ даже изъ берендѣевъ одного изъ своихъ любимцевъ и, не уставая, твердилъ: — «Я не режиссера Ленскаго показываю, а молитву сердца Островскаго. Вы, актеры, должны сумѣть помолиться, а я только помощникъ».

Помогалъ много второй актъ. Глашатаи созываютъ по приказанію царя народъ «судъ рядить», и они, на вопросъ Берендѣя, «сбирается ли народъ?», отвѣчаютъ, слѣдя за толпой: «валитъ толпами, великій государь».

Разрѣшилъ эту задачу Ленскій просто (жаль, что Рейнгартъ не видалъ!). По обоимъ бокамъ сцены стояли у него вышки, на которыя, по лѣстницамъ, видимымъ зрителю, всходили бирючи и произносили свои «призывы» въ публику, а впечатлѣніе получалось, точно мы — всѣ зрители — толпа внизу, и насъ, толпу, и зовутъ. Безъ

единаго статиста онъ давалъ иллюзію массы, и когда потомъ черезъ боковыя двери «валилъ народъ», было впечатлѣніе, что толпѣ негдѣ помѣститься, что и кругомъ дворца, на площади, также стоятъ и толпятся.

Ярилиной долиной, съ горой справа, ручьемъ черезъ сцену (иллюзію достигли зеркалами, политыми водой), Ленскій далъ заключительный лирическій аккордъ аранжировкѣ «Снѣгурочки»: Островскій — Ленскій. — «Въ этомъ актѣ», — говорилъ онъ, — «я хочу Нестеровскаго по внѣшнему виду, но радостнаго по существу, ибо тогда только, какъ заявляетъ Берендѣй, «Снѣгурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря печалить насъ не могутъ».

Не стоило бы говорить даже двухъ словъ о внѣшней сторонѣ, правда, прекрасно удавшейся, съ великолѣпной музыкой Чайковскаго, если бы исполненіе того не стоило.

Такъ какъ вопросъ коснулся, наконецъ, преемниковъ «14», то я начну съ главнаго. Конечно, такъ называемая тогда «молодая труппа» не только не могла составить театральной эпохи, но даже и сравняться съ кѣмъ-либо изъ начавшихъ увеличивать, по выраженію милаго Макшеева, «Ваганьковскую труппу». И, все-таки, въ этой молодой тогда, а теперь старой, труппѣ были и продолжаютъ быть добросовѣстные, хорошіе и прекрасные актеры. Я поговорю о всѣхъ этихъ категоріяхъ, упомяну далѣе о стоящихъ внѣ понятія «тогдашнія молодыя силы» и вернусь къ угасанію театра.

Первый, кто долженъ быть названъ среди тогдашней молодежи, это Федоръ Андреевичъ Парамоновъ, воспитанникъ московскихъ драматическихъ курсовъ, ученикъ Ленскаго. Онъ не долго служилъ въ театрѣ, и лѣтъ около 40 съ лишнимъ, кажется въ 1909 году, былъ принятъ въ «Ваганьковскую труппу». Неудачная семейная жизнь! Предрасположенность къ излишнему «механическому введенію въ свой организмъ алкоголя», заставляла его этимъ путемъ искать забвенія. Вотъ почему самое обыкновенное воспаленіе въ легкихъ свело его въ могилу. Медицинскій законъ, что потаторъ (пьющій) рискуетъ болѣе всякаго другого погибнуть отъ простуды, оказался, увы, вѣренъ.

Разсказъ объ артистѣ потому начатъ съ грустной повѣсти о его смерти, что при этомъ обнаружился одинъ изъ случаевъ, ярко рисующихъ душевныя свойства иныхъ артистовъ. Парамоновъ умеръ безъ средствъ, оставивъ двоихъ дѣтей-малолѣтокъ. Ихъ взялъ на воспитаніе балетный артистъ Л., самъ человѣкъ далеко небогатый, и къ тому же никакими особыми «узами» дружбы, благодарности и т. п. съ покойнымъ не связанный. Взялъ просто потому, что этотъ танцоръ былъ... человѣкъ. Пусть имя его останется нераскрытымъ. Тотъ, кому все вѣдомо, его не забудетъ.

Грустенъ конецъ карьеры Парамонова, тяжело было и ея начало... Открывая драматическіе курсы, администрація забыла выхлопотать этому училищу права по воинской повинности. По проходимому курсу, это было высшее учебное заведеніе, его кончали со званіемъ «свободнаго художника», но льготъ по воинской повинности оно не давало, и Парамоновъ, блестяще кончившій, попадаетъ на 3 года 8 мѣсяцевъ простымъ солдатомъ въ казармы, такъ почти 4 года и отсидѣлъ.

Былъ и еще законъ (не правило, не распоряженіе министра, а именно законъ), что всякій принятый изъ школы, обязанъ три года прослужить за 50 рублей въ мѣсяцъ. Если при открытіи школы этотъ окладъ былъ еще кое-какъ терпимъ, то въ началѣ 20-го вѣка онъ сталъ немыслимъ. Его, слава Богу, отмѣнили въ два счета въ періодъ «проклятаго царизма», отмѣнили «Высочайшимъ повелѣніемъ», по «всеподданнѣйшему докладу» министра, на основаніи «рапорта» директора театровъ, по «представленію» московской конторы, вслѣдствіе «ходатайства» администраціи драмы.

Быть можетъ, тутъ была лишняя пара бумаженокъ, но зато просто. Задумали въ четвергъ, когда директоръ Теляковскій былъ въ Москвѣ, въ пятницу въ Петербургѣ доложили министру, въ субботу въ Царскомъ Селѣ дѣло кончилось, и скоро артисты могли начать питаться, какъ слѣдуетъ, а то, какъ одинъ изъ видныхъ впослѣдствіи артистовъ разсказывалъ мнѣ, «приходилось питаться въ 8-разрядной кухмистерской, обѣдъ 8 копѣекъ, а среди блюдъ — стерлядь». — «Заснувшая года два на-

задъ?» — сказалъ я. И получилъ въ отвѣтъ: — «около того, ну, а катарръ желудка живъ и до сегодня».

Въ утѣшеніе читателя добавлю, что и льготы по воинской повинности, тоже были выхлопотаны Теляковскимъ, но, увы, уже послѣ того, какъ Парамоновъ прошелъ сквозь строй.

Прекрасное, самобытное, совершенно оригинальное дарованіе былъ Парамоновъ, и лишь въ жизни оно подходило подъ правило о мрачности комиковъ, но это давало ему зато глубокій серьезъ на сценѣ. Въ этомъ смыслѣ его Калибанъ въ «Бурѣ» былъ верхомъ совершенства, воплощеніемъ хама, всѣхъ низкихъ инстинктовъ. Они были отвратительны и смѣшны, но при этомъ артистъ умѣлъ дать почувствовать зрителю, что будетъ, какая будетъ катастрофа, если съ такого существа «снять узду», какъ говоритъ одинъ изъ Сумбатовскихъ героевъ.

Генеральная репетиція «Бури» была въ Москвѣ, когда закипала первая революція 1905 года и, когда всѣ думали, что въ революціи спасеніе, а артисты, писатели, художники, пѣвцы (не всѣ, такъ многіе), воображали, что знаменитая «свобода» прибавитъ имъ таланта. На площади скандалятъ, въ Маломъ репетиція. Парамоновъ играетъ, Шаляпинъ смотритъ, и когда Калибанъ оретъ свое Шекспировское: «свобода, свобода», Шаляпинъ мѣтко замѣчаетъ: «Въ самый разъ бы сейчасъ такого на площадь выпустить. Вотъ, какъ онъ есть, съ лапами, съ лицомъ жабы и въ чешуѣ, какъ у пресмыкающихся». Лучшей похвалы отъ лучшаго цѣнителя Парамоновъ, по моему, получить не могъ.

Его городничій въ «Ревизорѣ», весьма многимъ уступая Макшеевскому, былъ лучше Рыбаковскаго, а его Бобыль въ «Снѣгурочкѣ» могъ бы быть названъ его гастролью въ этой пьесѣ. Если можно оправдать черту русскаго характера, выражающагося въ его практической никчемности, соединенной съ какой-то божественной безалаберностью, то Бобыль этого артиста былъ именно такимъ, и его фраза во дворцѣ Берендѣя: «побарствуемъ, покуда не погонятъ», очерчивала весь типъ. И побарствовать смерть хочется, и самъ сознаетъ, что этого недостоинъ, что рано или поздно прогонятъ, — вотъ, что со-

знавалъ смиренно-мудрый шалопай, глубоко симпатичный Бобыль Парамонова.

Что особенно цѣнно въ почившемъ артистѣ, это его яркая самобытность. Описаніе ролей, можетъ быть, менѣе очертитъ его личность, чѣмъ нѣсколько фактовъ.

Какъ уже сказано, мрачный, несчастный въ жизни, онъ часто прибѣгалъ къ алкоголю. О дисциплинѣ Малаго Театра говорилось достаточно, и потому появленіе кого-либо въ нетрезвомъ видѣ въ театрѣ, было фактомъ чудовищнымъ, никто и не помышлялъ, что подобное вообще можетъ случиться. Однако, за 22 года подобное случилось дважды. Одинъ разъ съ Парамоновымъ.

Конечно, подобный проступокъ по буквѣ закона долженъ былъ имѣть послѣдствіемъ немедленное увольненіе, но дѣйствовать по буквѣ легко лишь тому, кому думать не охота. Разъ, на одной вечерней репетиціи до начала сезона, которую велъ Кондратьевъ, случилось, что я, придя въ театръ, засталъ у входа актеровъ, предупредившихъ меня, что Парамоновъ не въ порядкѣ и склоненъ скандалить. — «А если вы его въ этомъ видѣ увидите, то вы дадите дѣлу ходъ». Поговоривъ съ Кондратьевымъ, я убѣдилъ его репетицію прекратить, а инцидентъ, молъ, мы обсудимъ завтра утромъ.

Оставшись вдвоемъ съ Кондратьевымъ, я условился съ нимъ, что, если завтра Парамоновъ появится, а онъ появится непремѣнно, хотя у него и нѣтъ репетиціи, то встрѣтить его отмѣнно вѣжливо, но, какъ говорится, «набрать воды въ ротъ». Конечно, на утро Парамоновъ явился. Мы сидимъ и молчимъ, молчитъ и онъ. Прошло минутъ десять. Парамоновъ вскакиваетъ и изъ сосѣдней комнаты мы слышимъ: «эти корректныя начальническія рожи, хуже всякой пытки».

Черезъ день мы дружески объяснились. Парамоновъ умолялъ объ одномъ: «штрафуйте, срамите, гоните, но не молчите, какъ вчера, да еще такъ оскорбительно-вѣжливо». Цѣль была достигнута. Парамоновъ не «биссировалъ».

Стоитъ ли говорить, что у него была тонкая душа. И не только душа, тонокъ и милъ былъ у него юморъ. Всѣ мы были тогда молоды, естественно, что заботы о внѣш-

немъ, объ одеждѣ, насъ занимали. Одинъ Парамоновъ, всегда весьма опрятный, не разставался со своимъ пиджакомъ-кофтой внѣ всякой моды, и, будучи съ нимъ въ прекрасныхъ личныхъ отношеніяхъ, мы часто другъ надъ другомъ подтрунивали.

Какъ-то разъ, заставъ всѣхъ почему-то особенно принаряженными, я говорю Парамонову: — «Бросьте вы вашу кофту! Смотрите, какъ всѣ одѣты, пріодѣньтесь, а то мы у васъ всѣхъ дамъ отобьемъ». Съ мрачнымъ видомъ оглядѣвъ мой костюмъ, Парамоновъ съ неподражаемой интонацiей заявляетъ: — «Я, господинъ начальникъ, беру въ жизни умомъ и сердцемъ».

Въ 1903 году, какъ уже сказано, «Волки и овцы» идутъ въ присутствіи Императора Николая II, и за смертью Макшеева, Парамоновъ игралъ тамъ его роль. Къ сожалѣнію, за 4 дня до того, заболѣвъ воспаленіемъ въ легкихъ, я не могъ быть на спектаклѣ, имѣвшемъ и во дворцѣ колоссальный успѣхъ. По милованію кризиса моей болѣзни, я былъ еще въ постели, когда мнѣ говорятъ, что Парамоновъ и другой актеръ, Волковъ, пришли меня навѣстить. Волковъ былъ когда-то даровитый ученикъ школы, погибшій потомъ отъ наслѣдственнаго алкоголизма, маленькій, тщедушный, необыкновенно робкій и деликатный человѣкъ, съ грустными глазами.

Входятъ они, я протягиваю Парамонову руку, онъ съ важностью отступаетъ въ сторону и говоритъ: «Волковъ, здоровайся». Потомъ, поднявъ правую руку, заявляетъ: «А за эту руку Всероссійскій Самодержецъ держался, такъ я теперь Волкова вожу за себя здороваться». — «Милый Федоръ Андреевичъ», — въ тонъ отвѣчаю я, тоже поднявъ правую руку, — «а вотъ за эту три Императора держалось». — «Ну, тогда здравствуйте», и Парамоновъ трясетъ мою руку. Бесѣда проходитъ въ живомъ разсказѣ объ Эрмитажномъ спектаклѣ, о томъ, какъ при привѣтствіи и прощаніи подалъ ему руку Государь, какой былъ ужинъ послѣ спектакля, какъ онъ за этимъ ужиномъ мало пилъ, и во всемъ этомъ сквозило одно — радость за успѣхъ Малаго Театра.

Эпитеты мало говорятъ, но ихъ иногда трудно избѣжать: — талантливѣйшій актеръ, Парамоновъ, проживи

онъ больше, конечно, занялъ бы выдающееся мѣсто въ Маломъ Театрѣ и прошелъ бы въ его исторію не только яркимъ и симпатичнымъ эпизодомъ.

Заканчивая о немъ, прибавлю только, что онъ принадлежалъ къ тому сорту артистовъ, которые довольствовались тѣмъ, что у нихъ было, а именно: — дойдя до первыхъ ролей, и играя эти роли прекрасно, эти люди внутренно на этомъ и успокаивались. Въ немъ и въ его современникахъ не было той нервности, той судорожности въ дѣланіи карьеры, что такъ свойственно артистамъ нашего времени.

Парамоновъ и ему подобные, знали себѣ цѣну, обожали свой театръ, своего учителя «Александра Павловича» (Ленскаго) и въ этомъ обрѣтали душевный миръ. И слава Богу, скажу я. Идя въ работѣ впередъ, молодая труппа тогда была чужда всякой внѣшней шумихи или рекламы кругомъ своего имени, и Парамоновъ былъ только болѣе яркимъ представителемъ тѣхъ артистовъ, для коихъ театръ былъ ихъ домомъ, тѣмъ, что англичане такъ типично зовутъ home.

Не упомянуть далѣе А. А. Остужева, приведеннаго въ театръ Южинымъ, было бы тоже пробѣломъ. Не вина артиста, что онъ не замѣнилъ своего руководителя, но его яркое, искреннее, горячее дарованіе и его темпераментъ, лишенный театральности, стяжали ему весьма почетное имя. Ему особенно удавались роли юношей. Сказать въ двухъ словахъ: — такой артистъ, какъ Остужевъ, всегда былъ, есть и будетъ украшеніемъ любой первоклассной труппы.

Далѣе, исторія театра сможетъ припомнить Н. М. Падарина, артиста на характерныя роли, обоихъ Яковлевыхъ, нынѣ покойнаго Степана и здравствующаго Николая, потомъ молодого, подававшаго тогда большія надежды, а впослѣдствіи ихъ оправдавшаго М. Ф. Ленина, А. В. Весенина и другихъ.

Съ женскимъ персоналомъ молодой труппы дѣло обстояло хуже, хотя было бы несправедливо не упомянуть здѣсь В. Н. Рыжову, дочь Музиля, Е. Д. Турчанинову и В. О. Массалитинову, сестру талантливаго сотрудника Художественнаго Театра. Но все это были артистки на ха-

рактерныя роли, а, какъ правильно требовалъ Южинъ, все не было «одной молодой дѣвушки, которую любитъ одинъ молодой человѣкъ». Ее искали тщательно и нашли въ лицѣ О. В. Гзовской.

Я все еще колеблюсь, поставить ли мнѣ послѣ этого имени точку, или разсказать о ней читателю. Не разсказать — будетъ большимъ пробѣломъ, а разсказать трудно, ибо артистка была моей женой. Сообщу читателю, что есть книга о ней Андрея Шемшурина, и добавлю, что книга эта — сплошной панегирикъ и потому плоха. Къ тому же, автору, достаточно сумбурному, какъ одному изъ героевъ Островскаго, не было дано «что къ чему».

Тогдашняя молодая труппа, безъ всякаго сомнѣнія, заслуживаетъ болѣе подробнаго разсказа о себѣ, но мнѣ по причинѣ, могущей показаться сейчасъ странной, это не подъ силу. Я такъ подробно, такъ много говорилъ раньше о «14», что приложить тотъ же методъ здѣсь немыслимо. Мнѣ пришлось бы все время говорить: — да, хорошо, талантливо, а подчасъ и художественно, но, скажу къ примѣру... хуже, чѣмъ Садовская, менѣе ярко, чѣмъ у Южина, несравнимо съ Ленскимъ и т. п. Все это можетъ дать читателю невѣрное представленіе.

Пусть другой опишетъ младшихъ братьевъ «14», — право, они этого стоятъ, — я же лично думаю о нихъ, что, хотя они и не создали «эпохи», они создали перворазрядную труппу, создали первоклассный ансамбль. Переходя къ фактамъ, укажу, что много пьесъ исполнялось, какъ слѣдуетъ, этимъ первоклассным ансамблемъ, успѣхъ же нѣкоторыхъ спектаклей заставлялъ присматриваться даже побѣдителя изъ Каммергерскаго переулка (Худож. Театръ).

Однако, какъ сказано, «фланговые удары» возсоздать арміи не могли, несмотря на то, что самъ Худож. Театръ звалъ къ себѣ такихъ артистовъ, какъ Остужевъ и Ленинъ, вырвалъ изъ Малаго Театра Гзовскую и Бравича (рѣчь о немъ ниже), а изъ окончившихъ Императорскую школу, учениковъ Ленскаго, немедленно завербовалъ Н. О. Массалитинова, покойнаго Знаменскаго и Хохлова, причемъ первый изъ трехъ быстро достигъ въ томъ театрѣ большого положенія.

Чувствуя свою вину передъ тогдашней «молодежью», — теперь намъ всѣмъ по шестому десятку, — чувствуя свою вину за «фигуру умолчанія», я хочу подѣлиться нѣсколькими фактами, быть можетъ, интересными, ибо они обрисовываютъ царившую атмосферу.

Начну хотя бы съ вопроса о роляхъ. Даже самой широкой публикѣ извѣстно, что такое роль для артиста. Здѣсь слово «жадность» является синонимомъ «рвенія къ творчеству». И вотъ, за всю свою дѣятельность, мнѣ, въ качествѣ администратора, ни разу не пришлось услышать возраженія на чью-либо просьбу изъ молодыхъ о той или иной роли на мое заявленіе, что «это будетъ играть (къ примѣру) Садовская, Южинъ или Музиль». Тогдашняя молодежь, въ общемъ, понимала и цѣнила своихъ стариковъ. Конечно, бывали рѣдкія исключенія.

Далѣе, когда такъ называемый Новый Театръ началъ становиться на ноги, тогда, дабы еще болѣе заинтересовать артистовъ, я частнымъ образомъ предложилъ имъ назначить изъ ихъ среды шесть человѣкъ въ качествѣ негласнаго при мнѣ совѣта, для составленія репертуара и распредѣленія ролей. Парламентаризмъ тогда былъ слово опасное, и совѣтъ этотъ носилъ совѣщательный характеръ. Тѣмъ не менѣе, трогательно рвеніе и рѣдкая безпристрастность, съ которой члены этого совѣта отнеслись къ дѣлу, кстати сказать, безвозмездно, какъ и «старики».

Конечно, бывали и ошибки по неопытности. Такъ, напримѣръ, при поступленіи въ театръ Гзовской, я, убѣжденный въ ея дарованіи, «выдвигалъ», какъ говоритъ театральный жаргонъ, и выдвигалъ очень энергично эту артистку. Такъ, въ первый же годъ я настоялъ на предоставленіи ей роли Аріели въ «Бурѣ» и Эрики въ «Семнадцатилѣтнихъ» Дрейера. Во второй годъ артистка имѣла еще двѣ новыхъ роли. Вполнѣ понятно, что успѣхъ артистки не могъ всѣхъ радовать и критикующіе, какъ въ публикѣ, такъ и въ театрѣ, шептались: «ну, понятно, протекція, начальство, завалили ролями».

И вотъ, прося въ первый разъ молодой совѣтъ дать мнѣ свои соображенія по поводу рекомендованныхъ ими къ сезону новыхъ пьесъ, я получаю отъ «совѣщательнаго

органа» распредѣленіе ролей, гдѣ въ пяти пьесахъ изъ шести, на главныя роли рекомендуется Гзовская. Я, конечно, просилъ три роли вычеркнуть, не безъ удовлетворенія указавъ, что и безъ того меня ругаютъ за «заваливаніе» актрисы ролями, а вотъ сами вы...» и т. д. — «Но она болѣе другихъ подходитъ», — слышу я возраженіе.— «Возможно, но разсудите сами, можетъ ли артистъ создать пять ролей въ сезонъ? Это разъ. А два, никакой порядочный театръ не арена для гастролей, хотя бы и весьма даровитаго артиста. Гастролеры пусть будутъ геніи».

Не стоило бы приводить этого ничтожнаго факта, если бы онъ не наводилъ на нѣкоторыя мысли. Положеніе, которое я сейчасъ собираюсь защищать, конечно, возбудитъ страстные споры, а именно: — кто долженъ стоять во главѣ театра, актеръ или не-актеръ? Большинство безапелляціонно рѣшитъ, что актеръ, а я думаю иначе, и вотъ почему.

По существу своего дарованія актеръ, пѣвецъ, виртуозъ, живописецъ, словомъ, художникъ въ широкомъ смыслѣ этого слова, живетъ, вѣдь, только «своимъ» творчествомъ и обязанъ ему отдаться всецѣло. Въ своемъ же творчествѣ артистъ въ широчайшемъ смыслѣ обязанъ быть узокъ, да простится мнѣ парадоксъ. Администрировать ему прежде всего некогда. Это разъ. Далѣе, какъ администратору, ему трудно будетъ всему отдавать равное вниманіе, его все будетъ тянуть къ поднятому занавѣсу, а не къ подготовкѣ поднятія занавѣса. Третье и главное: — творчество есть синтезъ, а администрированіе, я бы сказалъ, анализъ, т. е. разсчетъ, распредѣленіе, обсужденіе и т. д., и, наконецъ, послѣдовательное неуклонное проведеніе выработаннаго плана. Все это внѣ психики актера.

Я не говорю объ организаціи. Организаціонная иниціатива какъ разъ требуетъ творчества, и таковая поэтому весьма часто присуща актеру именно потому, что онъ творецъ. Волковъ при Елизаветѣ организуетъ театръ, Ленскій школу и утренники, Станиславскій организуетъ театральную революцію, и т. д.

Пойдемъ дальше. Театральное администратированіе

состоитъ изъ такого множества безчисленныхъ мелочей, что отнимаетъ, въ сущности, весь день. Недаромъ театральные администраторы, шутя, жалуются, что всего больше времени у нихъ отнимаетъ путь отъ того мѣста въ театрѣ, гдѣ снимается пальто или шуба и до дверей кабинета, обычно, самое большее пара десятковъ шаговъ. Театральный администраторъ стонетъ, что за этотъ «переходъ» его десятокъ разъ остановятъ со всякими «самыми спѣшными» дѣлами, даже если онъ придетъ въ театръ за часъ до назначеннаго времени.

Итакъ, или одно, или другое, ибо и сцена, и администрированіе поглощаютъ всего человѣка. Недаромъ самъ А. Г. Рубинштейнъ говаривалъ, что постъ директора театра труднѣе поста министра иностранныхъ дѣлъ. Ясно также, что творецъ роли, какъ бы добросовѣстенъ онъ ни былъ, будетъ всегда въ самомъ лучшемъ случаѣ жить успѣхомъ спектакля, тогда какъ не-актеръ будетъ жить успѣхомъ возглавляемаго имъ дѣла, иначе ему же скверно придется.

Если обратиться къ исторіи театра прежнихъ временъ, то увидимъ, что театръ процвѣталъ именно тогда, когда во главѣ его стоялъ не-актеръ. Шаховскій, Кокошкинъ и Львовъ создали эпоху Мочалова, Щепкина и другихъ, Художественный Театръ былъ бы весьма художественъ, но не былъ бы театромъ, не явись во время первый сейчасъ въ мірѣ театральный администраторъ Вл. И. Немировичъ-Данченко. Заграницей вѣнскій Бургъ-театръ обязанъ во второй половинѣ 19-го столѣтія своей славой не-актеру Лаубе, Мейнингенцы «родились» отъ герцога этого княжества, Comêdie Française была на высотѣ при Кларети. Мусоргскій и Шаляпинъ предстали въ надлежащемъ видѣ благодаря Мамонтову. И, наоборотъ, когда во главѣ великолѣпнаго Мюнхенскаго театра сталъ прекрасный актеръ Поссартъ, а во главѣ Берлинскаго блестящій актеръ Барнай, театры эти потускнѣли.

Конечно, это вопросъ спорный, но я держусь взгляда, что спеціалистъ не долженъ возглавлять спеціальное дѣло. Какъ это ни странно, но не только въ сферѣ театра я могу подкрѣпить мое мнѣніе примѣрами. Худшіе рус-

скіе министры народнаго просвѣщенія были профессора университета: Боголѣповъ, Шварцъ и Кассо, худшіе министры путей сообщенія инженеры.

Конечно, подъ неспеціалистомъ я не разумѣю перваго встрѣчнаго, конечно, такой «неспеціалистъ» обязанъ съ раннихъ лѣтъ знать дѣло и знать его основательно, но въ подтвержденіе моей основной мысли я приведу примѣръ изъ первыхъ вѣковъ христіанства. Во главѣ церковной администраціи стояли тогда не священнослужители (спеціалисты), а митрополитомъ, «онъ же министръ исповѣданія» бывалъ міряниномъ.

Однако, давно пора вернуться къ разсказу о молодой труппѣ. Легко и пріятно было работать съ нею и, несмотря на эпоху заката Малаго Театра, тогдашняя молодежь горѣла энтузіазмомъ. Конечно, бывали шероховатости, бывали тренія, но время все это сгладило, да и память не сохранила не только подробностей, но и сколько-нибудь выдающихся фактовъ о такъ называемыхъ «закулисныхъ дрязгахъ». Даже взысканія, знаменитые штрафы, и тѣ не оставили дурного впечатлѣнія.

Помню два случая. Я уже не разъ говорилъ о дисциплинѣ, а тутъ превосходный суфлеръ не явился къ началу сезона, какъ въ воду канулъ на двѣ недѣли. «Почему опоздали?» Молчитъ. «Больны были?» Молчитъ. «Какая же причина, что вы не явились?» Причина такъ и осталась для вопрошающаго тайной. «Придется васъ оштрафовать». Опять молчаніе. Было наложено взысканіе, въ размѣрѣ мѣсячнаго жалованья, съ разсрочкой платежа на 4 мѣсяца. Приговоръ вступилъ въ силу и первый вычетъ былъ совершенъ, какъ вдругъ добрый А. М. Кондратьевъ сообщаетъ подъ секретомъ: «А суфлеръ-то нашъ изъ-за бабы не пріѣхалъ, увлекся». — «Кѣмъ? Скажите, голубчикъ». — «Да въ Варшавѣ», — рычитъ Кондратьевъ, — «знаменитой К—й. Пропалъ было». — «Ну, если такъ, надо бы штрафъ простить». Этого удалось достигнуть во вниманіе къ прежней отличной службѣ виновнаго.

Угодничество Бахусу, слава Богу, не процвѣтало, и съ нимъ пришлось всего два раза сосчитаться. Первый разъ съ Парамоновымъ, второй разъ съ небольшимъ арти-

стюмъ на третьи роли. Сей мужъ на спектаклѣ, вмѣсто слѣдуемыхъ пяти-шести строкъ стиховъ, сказалъ двѣ и закончилъ: «и т. д., и т. д.». Публика, слава Богу, ничего не замѣтила, но виновный былъ вызванъ въ кабинетъ и ему было предложено подать въ отставку. Однако, «чтобъ не портить вамъ карьеры, напишите просьбу сейчасъ, а уволены будете въ концѣ сезона» (грѣхъ случился въ январѣ). Ходитъ Н., какъ въ воду опущенный. Черезъ двѣ недѣли является депутація съ просьбой его простить, но слышитъ громкія слова: «Ни за что, нарушеніе этики, позоръ театра и пр., и пр.». А бѣдный Н. худѣетъ и не пьетъ даже молока. Пасха въ этомъ году была ранняя и въ видѣ краснаго яичка Н. получилъ свое прошеніе обратно. Съ тѣхъ поръ прошло 20 лѣтъ, Н. служитъ и по сегодня. Какъ видно, эта якобы жестокая мѣра, имѣла хорошія послѣдствія.

Во всякомъ случаѣ, театральная дѣятельность убѣдила меня въ одномъ, что строгостью въ обычно понимаемомъ смыслѣ ничего нельзя добиться, и что театръ перестаетъ быть театромъ, разъ онъ принужденъ превращать своихъ слугъ въ то, что являютъ собою солдаты французскаго иностраннаго легіона. Я думаю, что въ театрѣ или работа «за совѣсть» или надо съ человѣкомъ разставаться.

Былъ, напримѣръ, такой случай. Одинъ виднѣйшій молодой артистъ былъ тяжко оскорбленъ словами своимъ товарищемъ. Артистъ этотъ доигралъ пьесу и послѣ конца ея, въ уборной, сильно побилъ оскорбителя. Дѣло было на дневномъ спектаклѣ, досмотрѣвъ который, я, не заходя на сцену, вернулся домой. Черезъ часъ звонокъ. Кто? Такой-то. «Очень радъ, попьемъ чаю, поболтаемъ». Лично мы были друзьями. Вдругъ я слышу оффиціальное: «Господинъ управляющій, вотъ моя отставка». Думая, что это шутка, я не придалъ въ первый мигъ заявленію никакого значенія, но сейчасъ же съ грустью убѣдился, что тутъ дѣло серьезное,—оскорбленіе дѣйствіемъ въ зданіи театра при исполненіи обязанностей. Отставку пришлось принять, артистъ перешелъ на годъ къ Коршу и черезъ годъ вернулся въ Малый Театръ на сильно повышенный окладъ, а его товарищъ, истинный виновникъ

всего, былъ оштрафованъ за тяжкое словесное оскорбленіе на 75 рублей.

Этими вышеприведенными фактами исчерпываются репрессіи, и я повторяю, что атмосфера была прекрасная и что вспоминать о тогдашней молодой труппѣ — большая радость во всѣхъ отношеніяхъ.

Достаточно, напримѣръ, указать, что, когда молодымъ дали ходъ, сдерживая ихъ увлеченія и направляя и поощряя ихъ вѣрныя стремленія, Новый Театръ въ первый же годъ опыта «съ совѣтомъ молодежи» далъ на 40% больше сборовъ, чѣмъ въ предыдущіе годы и... былъ закрытъ министерствомъ Императорскаго Двора.

Какъ иные молодые артисты героически любили свое дѣло, опять покажутъ примѣры. Идетъ Сумбатовская «Измѣна», пятый актъ, тиранъ Солейманъ-ханъ побѣжденъ возставшими грузинами, герой пьесы Дато выбиваетъ у него мечъ. На одномъ изъ спектаклей исполнитель Дато нечаянно саблей разсѣкъ до кости, повредивъ ее, палецъ Солейманъ-хана. Кровь лила ручьемъ, но раненый артистъ не шелохнулся и такъ и простоялъ, какъ надо было по пьесѣ, съ раненой рукой, до паденія занавѣса, т. е. болѣе четверти часа. Когда этимъ восхищались, онъ скромно отвѣтилъ: «долгъ». Звали его С. В. Айдаровъ. Это была историческая личность, фанатикъ честности и порядочности.

Чего молодымъ иногда удавалось достигать въ художественномъ отношеніи, опять-таки видно изъ фактовъ. Артистъ Остужевъ однажды настойчиво добивался получить роль японца въ пьесѣ Бара «Мастеръ». Ему указывалось, что эта роль чисто характерная, а что онъ — любовникъ. Но желаніе артиста было такъ непреклонно, что надо было уступить.

Когда молодой артистъ сыгралъ, всѣ поражались, какъ могъ этотъ прелестный Фридеръ въ «Семнадцатилѣтней», симпатичный Бенедиктъ въ «Много шуму» и, увы, заслоненный тѣнью Ленскаго, вполнѣ удовлетворительный Чацкій, — какъ могъ онъ перевоплотиться въ маленькаго, тщедушнаго японца, съ обезьяньими ухватками и съ глубинной душой представителя Востока. Разъ

онъ это могъ, стало быть, онъ былъ подлинный художникъ и, стало быть, моя мысль о томъ, что знаменитое «амплуа» — понятіе невѣрное, быть можетъ, имѣетъ коекакія основанія и діапазонъ таланта шире, чѣмъ это обычно думаютъ.

Повторяю, несмотря на всѣ подобные удачные фланговые удары, театръ угасалъ, быть можетъ, «царственно», но все-таки умиралъ.

Въ репертуарѣ стали опять появляться произведенія второго сорта, и въ общей атмосферѣ театра чувствовалась усталость. Чувствовалось, вообще, что театръ не тотъ, что старые грѣхи сказались, что театръ сталъ на мѣстѣ, а, слѣдовательно, пошелъ назадъ.

Поэтому мнѣ пора бы перевернуть страницу разсказа. Но, прежде, чѣмъ это сдѣлать, отдадимъ долгъ справедливости четыремъ именамъ, которыя не могутъ быть отнесены ни къ группѣ «14», ни къ молодой труппѣ.

Первое изъ нихъ — А. А. Яблочкина, современница Е. К. Лешковской. Она поступила въ театръ почти прямо съ институтской скамьи, кажется, — въ 1888 году, и отдала себя всю цѣликомъ, свято и беззавѣтно, Малому Театру. Пошлой ложью будетъ сказать, что это было яркое дарованіе, но, все-таки, дай Богъ любому театру имѣть свою Яблочкину. Уже слышатся мнѣ возраженія: — «Это говоритъ человѣкъ, требующій въ театрѣ, на сценѣ, великолѣпной игры». Вѣрно: — на сценѣ. Но театръ не только сцена, его внутренняя жизнь идетъ шире и глубже, вотъ почему «великолѣпно играть» можно только при подходящей атмосферѣ, а ужъ болѣе подходящей, чѣмъ вносила въ театръ Яблочкина, и желать нечего. Беззавѣтная любовь къ дѣлу, хрустально-чистая душа, неутомимый работникъ, ликующій при открытіи новаго таланта, безсребренница, съ атрофіей интриги...

Какъ учесть, что значатъ такіе люди для театра! Скромна ихъ роль: публика говоритъ: — «такая-то лучше, а та еще лучше, а третья и четвертая передъ ней боги». Все это вѣрно, и все-таки не воздано должное подобнымъ великимъ въ своей скромности труженикамъ искусства. Да и какимъ аппаратомъ измѣрить тѣ флюиды, какіе отъ подобныхъ людей исходятъ и, не дѣлая ихъ

самихъ даровитѣе, быть можетъ, помогаютъ другимъ талантамъ ярче и выпуклѣе выявиться, ибо эти люди любятъ просто, глубоко и беззавѣтно!

Если «есть много на землѣ, чего не снилось нашимъ мудрецамъ», то не снилось имъ, между прочимъ, и о томъ, чего можетъ достигнуть любовь. Тотъ, про кого на склонѣ дней можно сказать «онъ любилъ», совершилъ очень много. Яблочкина любила свой театръ дѣятельной любовью, показывая примѣръ любви къ «дѣлу», а не «къ себѣ въ дѣлѣ», что весьма многими принимается одно за другое.

Рядомъ съ этимъ почтеннымъ именемъ хочется упомянуть другое, теперь почти забытое, имя — А. К. Ильинскаго — тоже идеальная личность, тоже носитель отличной атмосферы и хорошій актеръ на эпизодическія роли, преимущественно на то, что зовется въ театрѣ: «фатъ». Онъ былъ не слишкомъ яркій, но отъ всякой его роли вѣяло необычайной пристойностью и чувствомъ мѣры, которая, какъ говоритъ Островскій, устами Нарокова, въ «Талантахъ и поклонникахъ», «и есть искусство». Чрезвычайно слабаго здоровья, онъ скончался въ девятисотыхъ годахъ, оставивъ свѣтлую память въ сердцахъ всѣхъ его знавшихъ.

Подлинная фамилія его была Немытскій, стариннаго Рюриковскаго рода князей Немытскихъ. Такъ какъ родовые документы оказались у него всѣ въ порядкѣ, я уговаривалъ его въ свое время начать хлопоты о возвращеніи ему княжескаго титула. Онъ долго не соглашался подать прошеніе въ департаментъ Герольдіи: — «Я актеръ, мое дѣло скромное». И только подчинился доводу, что титулъ подыметъ внѣшній декорумъ русскаго актера. Смерть прекратила эти хлопоты.

Аналогичная бесѣда была у меня въ 1916 году, когда я уже покинулъ театръ, съ басомъ Большого Театра Воротынскимъ, прямымъ потомкомъ историческаго Воротынскаго, казненнаго Грознымъ. По моему, въ именахъ есть исторія, исторія это жизнь страны, и сохранять эту жизнь слѣдуетъ. Уже во время революціи я познакомился съ одной коммунисткой Бухаринскаго толка, лѣвѣе лѣваго. Фамилія ея была Скопина. «Не Скопиныхъ-

ли вы Шуйскихъ?», — задалъ я, шутя, вопросъ. Моя собесѣдница преобразилась и сказала мнѣ: «да». На мое удивленіе, я не встрѣтилъ ни возраженія, ни словъ, вродѣ «буржуазный предразсудокъ».

Третье имя — А. А. Федотовъ, сынъ Г. Н. Федотовой и выдающагося режиссера А. Ф. Федотова, учителя Станиславскаго Кандидатъ историко-филологическаго факультета, Федотовъ съ дѣтскихъ лѣтъ мечталъ о сценѣ, но его мать, пока могла, этому противилась, и юноша началъ съ государственной службы, играя лишь въ любительскихъ спектакляхъ, гдѣ удивлялъ зрителей своимъ дарованіемъ. Онъ — одинъ изъ участниковъ перваго спектакля «Плодовъ просвѣщенія» въ Тулѣ (первый мужикъ). Онъ велъ знакомство съ культурнѣйшими кругами Москвы и вѣчно рвался въ Малый Театръ, куда и былъ принятъ, выдѣляясь передъ этимъ на гастроляхъ среди хорошихъ актеровъ.

Когда онъ былъ принятъ, вотъ что случилось: — свѣтило внѣ Малаго Театра, тамъ онъ дальше того, что зовется «симпатичное дарованіе», не пошелъ. Опять-таки ясно, каковъ былъ ансамбль Малаго Театра, гдѣ Федотовъ игралъ характерныя роли иногда совсѣмъ хорошо. При современномъ «безактерьи» онъ, конечно, выдѣлялся бы. Онъ умеръ 44 лѣтъ, отъ наслѣдственной болѣзни сердца, въ 1909 году.

Теперь, наконецъ, послѣдній о комъ я поговорю, заканчивая главу. Это К. В. Бравичъ. Всего три года пробылъ онъ въ Маломъ Театрѣ (1909—1912), войдя въ его составъ, когда ему было около 50 лѣтъ, и имя его знала вся Россія. О Бравичѣ буду говорить подробнѣе. Онъ этого стоитъ какъ актеръ, а какъ дѣятель театра и подавно.

Его имя часто упоминается рядомъ съ именемъ Комиссаржевской, о которой рѣчь дальше. Въ ея личной жизни и въ ея дѣятельности Бравичъ игралъ большую роль, а нѣжная его къ ней дружба продолжалась и до самой смерти артистки. Однако, сейчасъ о немъ самомъ.

По паспорту мѣщанинъ города Вильно, гдѣ онъ и началъ свою карьеру, Барановичъ, онъ же Бравичъ, по всему своему облику былъ подлинный аристократъ. Кре-

менъ въ убѣжденіяхъ, умный, изящно воспитанный, очаровательный, широко образованный собесѣдникъ, онъ захватывалъ съ перваго раза. Чего онъ не переваривалъ, это — хамства во всякихъ его проявленіяхъ, тонко и больно всегда давая это почувствовать.

Я какъ сейчасъ помню наше первое знакомство въ 1909 году. Бравичъ былъ приглашенъ Южинымъ, занявшимъ въ этомъ году постъ управляющаго труппой, и въ этомъ не малая заслуга пригласившаго.

Репетиція въ Маломъ Театрѣ. Ко мнѣ подошелъ пожилой человѣкъ съ великолѣпными, умными, карими глазами (Бравичъ, по моему, очень походилъ на папу Льва XIII, графа Печчи въ міру) и прекраснымъ низкимъ голосомъ сказалъ: — «Я — Бравичъ». Въ манерѣ, какъ онъ подошелъ, какъ онъ протянулъ руку, было что-то такое привѣтливое, что мы быстро сошлись и я имѣлъ честь за три года часто видѣть у себя гостемъ Бравича.

Если кратко характеризовать его, какъ актера, то его свойство — тонкость, изящество и необычайная вдумчивость исполненія.

Видѣлъ я его въ первый разъ въ Москвѣ, на гастроляхъ Комиссаржевской, гдѣ въ «Эльгѣ» Гауптмана герой пьесы Старженскій-Бравичъ обманутъ женой, а въ ней вся его жизнь. Старженскій уже знаетъ все, сидитъ уныло за столомъ, и его мать говоритъ ему: — «Ты бы поѣхалъ на поля взглянуть». Намекъ на улыбку трогаетъ губы Бравича и зрителю ясно, какъ Старжинскій любилъ когда-то свои поля, свое хозяйство, свое дѣло, но что теперь — все погибло.

Въ «Дмитріи Самозванцѣ» Островскаго, въ небольшой роли Юрія Мнишка, онъ слышитъ на балу, что «москали бунтъ затѣяли и ихъ, кацаповъ глупыхъ, тысячи четыре», но Мнишекъ танцуетъ и веселится, его дочь-царица, и на слова «тысячи четыре» тупо смотритъ и реагируетъ восклицаніемъ «о!». И опять видно все легкомысліе поляка, не позволяющее ему видѣть дальше собственнаго носа: — онъ танцуетъ, бунту не мѣсто.

Лучше подчеркнуть «безмозглаго ляха», чѣмъ этимъ «о!» было нельзя, какъ нельзя было лучше выдѣлить (какъ это дѣлалъ Бравичъ) Астера Мадерса въ Ибсенов-

скихъ «Привидѣніяхъ», гдѣ артистъ безъ всякаго подчеркиванія, какъ на ладони, показывалъ милаго, добраго, но тупого человѣка, человѣка, для котораго нѣтъ сомнѣній, все ему ясно, никакой полетъ ввысь ему недоступенъ, ибо онъ рожденъ ползать. Вмѣстѣ съ тѣмъ Мадерсъ-Бравичъ глубоко симпатиченъ.

Можно было быть увѣреннымъ, что профессора Кругосвѣтлова въ «Плодахъ просвѣщенія» послѣ Ленскаго нельзя иначе играть. Но, если Ленскій былъ въ ней блестяще виртуозенъ, то Бравичъ такъ тонко подчеркивалъ ученую тупицу, былъ такъ серьезенъ, такъ талантливо глупъ, что зрители все время хохотали.

Прекрасно онъ игралъ и Цезаря въ пьесѣ Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра», усталаго отъ жизни скептика, разочарованнаго, давая въ этой роли кое-что намекомъ на Сенкевичевскаго Петронія.

Въ глупѣйшей пьесѣ «Израиль» Бернштейна, Бравичъ-еврей банкиръ. Его родной сынъ (незаконный), по паспорту герцогъ, ярый антисемитъ, не зная, что банкиръ — его отецъ, сбиваетъ у него съ головы цилиндръ. Во взглядѣ Бравича столько скорби, что снова видно, какъ не ненавистью, а чѣмъ-то другимъ разрѣшены будутъ спорные вопросы.

Эта человѣчность, при большой художественности исполненія, заставляла забывать одинъ изъ недостатковъ. У Бравича былъ акцентъ, онъ говорилъ «государиня», «засчисчаю», «считъ» (вмѣсто «щитъ»), но онъ такъ обаятеленъ, что ему это прощали (кстати, знаменитый Родонъ тоже имѣлъ польскій акцентъ).

Резюмируя о Бравичѣ, можно сказать, что онъ хорошій европеизмъ соединялъ съ славянской углубленностью.

Мнѣ часто въ этой главѣ приходилось упоминать слово «атмосфера». Приходится повторять его, говоря о Бравичѣ. «Если хочешь быть актеромъ, работай», — твердилъ онъ постоянно. Широкихъ взглядовъ на все, ненавидѣвшій рутину и застой въ искусствѣ, онъ, однако, былъ безпощаденъ къ художественнымъ шулерамъ.

Когда покойная Комиссаржевская запуталась въ своихъ исканіяхъ подъ вліяніемъ Мейерхольда, то Бра-

вичъ попросту его выгналъ вонъ, выгналъ твердо, — онъ, сама деликатность въ жизни.

Прекрасный администраторъ, онъ много помогалъ Комиссаржевской въ ея поѣздкахъ, какъ и въ ихъ организаціи, что продолжалъ дѣлать, разойдясь съ ней, но постоянно, нѣжно и почтительно о ней заботясь.

Вліяніе его въ актерскомъ мірѣ было велико. Его сильно побаивались, и онъ такъ къ этому привыкъ, что выразился про меня однажды: — «Странный онъ человѣкъ, совсѣмъ меня не боится». Да и какъ было бояться милаго Казимира Викентьевича, всегда отзывчиваго, всегда бодраго и веселаго, такого «необходимаго» не только въ театрѣ, но и въ домашней жизни?

Онъ былъ превосходный примѣръ не для одной молодежи. Онъ не носился въ облакахъ, не былъ мечтателемъ, но мечту всегда стремился претворить въ реальность. Его или очень любили, или очень не любили. Любили особенно тѣ, кто съ нимъ работалъ.

Помню, какъ про него разсказывалъ мнѣ одинъ изъ администраторовъ въ поѣздкѣ Комиссаржевской, такъ называемый «передовой», т. е. человѣкъ, подготавливающій спектакли на мѣстѣ для труппы (театръ, афишу, квартиры и пр.). По словамъ его, Бравичъ всегда говорилъ: — «Если хочешь быть передовымъ, не будь дуракомъ». Вѣрно! Глупость передового Богъ знаетъ, что можетъ надѣлать.

Бравичъ пробылъ, какъ сказано, всего три года въ театрѣ. Малый Театръ сильно къ этому времени «сдалъ»: — убыль труппы, косность репертуара, играть стали хуже, словомъ, дѣло пошло «къ закату». Бравичъ протестовалъ, ссорился, негодовалъ, но «Бравичей» было тогда въ театрѣ меньше, чѣмъ ихъ противниковъ, и артистъ весной 1912 года по соглашенію со Станиславскимъ, перешелъ въ Моск. Худож. Театръ.

Лѣтомъ онъ уѣхалъ на Кавказъ, я заграницу. Осенью я встрѣтилъ руину — прозрачныя уши, тонкая шея, руки мертвеца и грустный потухающій взглядъ его прекрасныхъ глазъ. У него былъ ракъ. Въ ноябрѣ его оперировали, но 24 часа спустя онъ скончался.

Странная вещь приключилась передъ его операціей.

Ему кто-то утромъ, передъ выѣздомъ съ квартиры, прислалъ букетъ бѣлыхъ розъ. Когда Бравичъ взялъ его въ руки, всѣ лепестки осыпались.

Наканунѣ я его посѣтилъ. Читатель пойметъ, съ какимъ чувствомъ входишь къ человѣку, котораго любишь и который обреченъ. Какое тяжкое усиліе воли надо сдѣлать, чтобы не перейти ни одной черточки ни въ сторону: «у васъ пустяки, пройдетъ», ни въ обратную. Бравичъ еще встрѣтилъ меня фразой: «умирающаго навѣстить пріѣхали?» Дальше удалось его разговорить, онъ загорѣлся, говоря о театрѣ, говорилъ о Маломъ и кончилъ фразой: — «И вотъ, великій когда-то театръ играетъ дребедень, не хочетъ идти впередъ, не работаетъ, традицію видитъ только въ старыхъ внѣшнихъ формахъ, а, главное, дрянь опять стали ставить. Вѣдь это все равно, что дивный оркестръ Большого Театра заставить играть пошлыя оперетки Легара, и ему подобныхъ, а когда настанетъ день, придетъ въ такой театръ свой Никишъ и заставитъ ихъ взяться за Бетховена, Глинку и Мусоргскаго, они ужъ этого не сумѣютъ. И скажетъ имъ Никишъ: — «ступайте вонъ». Такъ будетъ и съ Малымъ Театромъ. Жизнь — Никишъ — другому дастъ мѣсто. Впрочемъ, что я такъ горячусь. Я это увижу, но не отсюда».

Пора было дать больному покой. Мы молча пожали другъ другу руки. — «Не говорите мнѣ ничего», — сказалъ Бравичъ, — «я все понимаю, а вамъ говорю: до свиданія».

Его тѣло я увидалъ черезъ два дня, и не мнѣ дано знать точное время, когда я увижу его самого. Вѣрю, что такъ будетъ, какъ вѣрю твердо, что послѣ заката вновь будетъ восходъ, и какъ вѣрю, что вѣчное въ искусствѣ такъ и останется вѣчнымъ, какія бы новыя формы ни рождались, начиная съ безсмысленныхъ и наглыхъ и кончая жизненными и прекрасными, и какія бы ереси и новыя вѣры ни были провозглашены.

Объ одной такой новой вѣрѣ пора поговорить, тѣмъ болѣе, что вѣра эта была подлинная.

Глава VII.

Новая Вѣра.

(Московскій Художественный Театръ.)

Прежде всего разскажу о пророкѣ новой вѣры, Константинѣ Сергѣевичѣ Станиславскомъ.

Онъ происходитъ изъ весьма почтенной и извѣстной московской купеческой семьи Алексѣевыхъ. Родился онъ 23 апрѣля, кажется, 1863 года, учился въ Лазаревскомъ Институтѣ и далѣе окончилъ курсъ классической гимназіи. Отецъ К. С., человѣкъ высоко-культурный, сдѣлалъ все, чтобы дать дѣтямъ настоящее образованіе.

Особое вліяніе на эту почтенную семью имѣлъ юный тогда Савва Ивановичъ Мамонтовъ. Вліяніе это было настолько крупно, что, какъ говоритъ о немъ самъ Станиславскій въ своихъ воспоминаніяхъ, въ ихъ семьѣ все мало-мальски выдающееся, по его словамъ, «надо было показать Саввѣ Ивановичу». К. С. приводитъ трогательный случай изъ своего дѣтства: — «Мнѣ принесли мой перекрашенный шкафчикъ съ дѣтскими игрушками. Небесный колеръ внутренности шкафа такъ меня ребенка, восхитилъ, что я рѣшилъ, что и это «надо показать Саввѣ Ивановичу».

Культурная жизнь той эпохи въ общихъ чертахъ описана. Количественно, быть можетъ, было культуры и немного, но качественно она была на высокомъ уровнѣ, и на этомъ уровнѣ, далеко не на послѣднемъ мѣстѣ, находился и родъ Алексѣевыхъ.

Создатель всего Алексѣевскаго дѣла былъ, не помню, дѣдъ или прадѣдъ Станиславскаго, Владимиръ. Былъ онъ простымъ крестьяниномъ, причемъ, не знаю, въ шутку или нѣтъ, но К. С. говаривалъ: — «Все наше дѣло пошло съ того, что мой прадѣдъ продалъ сначала два мѣш-

ка гороху». Началось съ двухъ мѣшковъ гороха, закончилось высоконравственнымъ девизомъ «торговаго дома В. Алексѣевъ»: — «жить и давать жить другимъ». Дальше не только «давали жить», но и дана была жизнь, — чему, объ этомъ и будетъ разсказъ.

Дѣтство и юношество К. С. протекли съ одной стороны въ атмосферѣ высокой культуры, съ другой въ семейно-патріархальной обстановкѣ. Многочисленные братья и сестры К. С. воспитывались одной дружной семьей и, несмотря на нѣкоторую разницу вкусовъ, взглядовъ и образа жизни, сохранили между собою подлинную родственную связь.

Отецъ К. С., высоко-культурный Сергѣй Владимировичъ, совмѣщалъ въ себѣ лучшія стороны просвѣщеннаго человѣка, съ старинными дѣдовскими завѣтами. Напримѣръ, большихъ денегъ онъ ни при комъ не считалъ, а для этого уединялся, «чтобы не вводить въ соблазнъ». Къ служащимъ и къ прислугѣ онъ относился, какъ къ членамъ семьи, опекая ихъ по старинѣ. Будучи человѣкомъ весьма добрымъ, онъ нерѣдко дарилъ и прислугу деньгами, но производилось это такъ: награждаемый призывался, ему объявлялось, что столько-то онъ получаетъ въ подарокъ, деньги показывались, но тутъ же С. В. заявлялъ награждаемому, что деньги эти онъ беретъ у него на храненіе, а результатомъ этого, якобы домостройнаго пріема было то, что всѣ скопили деньги, которыя впослѣдствіи были имъ выданы и улучшали, а иногда и создавали благосостояніе опекаемыхъ. Но власть pater familias была не жестка, и всѣ знавшіе его отзываются о немъ, какъ о рѣдко деликатномъ, мягкомъ и сердечномъ человѣкѣ.

Такъ какъ для культурнаго воспитанія дѣтей дѣлалось все, то, конечно, и театръ сыгралъ здѣсь видную роль. И театры, и концерты, имѣли въ то время свою внѣшнюю патріархальность. Тогда въ Москвѣ, въ Большой Театръ, въ его огромныя ложи допускалось неограниченное число лицъ, а стульевъ, какъ и сейчасъ, въ каждой ложѣ было всего шесть. Алексѣевы ѣздили «со чады и домочадцы», т. е. родители, 8 человѣкъ дѣтей, воспитатели и гувернантки. Поэтому въ театръ возилась

длинная доска, утверждаемая на двухъ стульяхъ, стоявшихъ по краямъ ложи, и на эту скамью усаживались дѣти.

О посѣщенiи концертовъ у меня сохранился въ памяти интересный фактъ, разсказанный мнѣ самимъ Станиславскимъ. Мы какъ-то разговорились съ нимъ о нарушенiи публикой вѣжливости, какъ по отношенiю къ аккуратнымъ зрителямъ, такъ и къ артистамъ и исполнителямъ спектакля, вѣчнымъ и систематическимъ русскимъ опаздыванiемъ къ началу, изъ-за чего, благодаря шуршанiю юбокъ, исканiю мѣстъ и пр., вѣчно пропадало начало представленiя. К. С. первый въ Россiи ввелъ въ своемъ театрѣ прекрасный обычай закрывать двери передъ началомъ каждаго акта. — «Меня еще въ дѣтствѣ навело на эту мысль слѣдующее» — разсказывалъ онъ.— «Были концерты Николая Рубинштейна, конечно, въ большой залѣ Дворянскаго Собранiя. Публика на эти концерты ломилась и наша семья была ихъ аккуратной посѣтительницей. Мнѣ было тогда лѣтъ четырнадцать. Какъ-то мы всѣ опоздали на концертъ, и родители вмѣстѣ съ нами должны были пройти всю огромную залу, чтобы попасть на свои мѣста. Рубинштейнъ уже взмахнулъ палочкой, чтобы начать симфонiю. Но, услыхавъ наши шаги, онъ положилъ палку, скрестилъ руки и, глядя на всѣхъ насъ въ упоръ, не началъ дирижировать, пока мы не усѣлись на мѣста. Самочувствiе у меня было ужасное, но такъ», — закончилъ К. С., — «и надо было воспитывать публику».

Дѣйствительно, опаздыванiе было противнымъ зломъ, и послѣдствiемъ его было, что приходилось ставить какую-нибудь никчемную одноактную вещичку «для съѣзда публики». Администрацiя вечеровъ - концертовъ и сейчасъ хватается за голову съ первымъ номеромъ, — никто не хочетъ «начинать».

Патрiархальный, художественно-педагогическiй прiемъ Рубинштейна въ ребенкѣ - Станиславскомъ заронилъ первыя мысли о художественной дисциплинѣ, о взаимоуваженiи зрителя и исполнителя.

Театры, концерты, общенiе съ художниками, дружба семьи съ такимъ человѣкомъ, какъ С. И. Мамонтовъ,

взрыли почву, на которой впослѣдствіи началъ сѣять, а потомъ и пожинать плоды Станиславскій. Помогъ и «атавизмъ». Бабушка К. С. — француженка и была актрисой, а одна изъ прабабушекъ — турчанка. Если вѣрить физіологамъ, приливъ посторонней крови утончаетъ породу. Метизація, увѣряютъ они, вещь очень хорошая.

Изъ русскихъ талантовъ и просто выдающихся дарованій, кромѣ Станиславскаго, метисами были Ленскій (мать итальянка), Южинъ (грузинъ), Горевъ (отецъ — еврей). Одинъ Шаляпинъ «чистопородный». А боги нашей литературы — всѣ почти метисы. Предки Пушкина — негры, Лермонтова — шотландцы, Толстого — нѣмцы, Достоевскаго — литовцы, чистопородные же Островскій, Тургеневъ и Гончаровъ.

Выйдя изъ отроческихъ лѣтъ, К. С. инстинктивно тянется къ созиданію. Разумѣется, начали, съ чего всѣ начинаютъ: «давайте сами играть». Первые шаги, это любительскіе спектакли въ подмосковномъ имѣніи-дачѣ Алексѣевыхъ — Любимовкѣ, близъ платформы Тарасовки, верстахъ въ 20 по Московско-Ярославской желѣзной дорогѣ.

Къ сожалѣнію, я ничего не видалъ изъ Любимовскихъ постановокъ, но со словъ очевидцевъ могу кое-что сообщить, начавъ съ того, что въ ту эпоху понятіе «художественный реализмъ» не существовало вовсе. Какъ ставилось въ лучшемъ театрѣ, уже разсказано, причемъ публика не только съ этимъ мирилась, но и не помышляла, что можетъ быть иначе. Объ исторической, бытовой и этнографической вѣрности никто и не мечталъ.

Алексѣевскій любительскій кружокъ шагнулъ впередъ, по-дѣтски нетвердыми, но правильными шагами, и въ этихъ шагахъ былъ видѣнъ будущій исполинъ.

Была поставлена въ числѣ прочихъ спектаклей оперетка «Микадо» изъ японской жизни. Для Китая и Японіи въ то время былъ готовый штампъ, трафаретъ, сапожная колодка: — ходить маленькими шагами, носить косу и кофту, а два указательныхъ пальца рукъ держать кверху.

Видѣвшіе «Микадо», передавали мнѣ, что по тонко-

сти стиля, художественной вѣрности быта, великолѣпной группировкѣ лицъ на сценѣ, словомъ, по всему ансамблю, даже знатокъ Японіи не нашелъ бы, къ чему придраться. Самое цѣнное былъ единогласный отзывъ: «хорошо было и очень, но главное, мы и не думали когда-нибудь, что такъ можно ставить».

Любители поставили хорошо и иначе, другими словами лучше, слѣдовательно, новый шагъ, шагъ важный былъ сдѣланъ любителемъ.

Станиславскій подошелъ къ театру въ ранней молодости съ его внѣшней стороны. Оно и понятно: — молодость откликается раньше всего на то, что «видитъ», а уже потомъ на то, что «чувствуетъ». Объясняется это и тѣмъ, что сторона «чувства» (сценическаго воплощенія), блестяще была представлена въ Маломъ Театрѣ, сторона же видимая была изъ рукъ вонъ плоха.

Не дѣлая пока никакихъ выводовъ, можно предпослать положеніе, что работа всей жизни Станиславскаго — это не только непрерывное исканіе, но и нахожденіе чего-то лучшаго, глубокаго и правдиваго въ искусствѣ, причемъ это искалъ Станиславскій въ томъ, что въ искусствѣ вѣчно.

Преступно ошибется тотъ, кто сталъ бы указывать на кажущіяся противорѣчія въ работѣ Станиславскаго въ теченіе опредѣленныхъ періодовъ. Эти «этапы работы» имѣютъ глубокую между собою связь.

Однако, къ дѣлу. Началось съ внѣшняго. Любимовская работа спаяла небольшую группу лицъ, показала молодежи, что она что-то можетъ, и Станиславскій идетъ дальше. Въ молодые годы онъ знакомится буквально со всѣмъ, что есть въ Европѣ театральнаго, посѣщаетъ занятія Парижской консерваторіи, отмѣчаетъ въ своей душѣ всѣ плюсы и минусы европейскаго искусства, и годамъ къ 23, онъ по тогдашнему времени во всеоружіи.

Въ Россіи появляется Лентовскій. Станиславскій всю жизнь признавалъ его своимъ первымъ руководителемъ по части внѣшней постановки. У мастера сценической техники, знаменитой Г. Н. Федотовой, онъ днями и часами занимается, а мужъ Федотовой, извѣстный въ то время режиссеръ А. Ф. Федотовъ, также руководитъ Ста-

ниславскимъ, тогда еще Алексѣевымъ.

Живя театромъ, мечтая о немъ, Станиславскій, ясно, могъ ограничиться, пускай прелестными, но «Любимовскими» постановками. Группа лицъ была готова, путь намѣченъ, надо было по нему двинуться, и вотъ, въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ возникаетъ мысль основать «Общество искусства и литературы», возникаютъ первыя терніи артистическаго пути Станиславскаго.

Надо давать спектакли для публики, слѣдовательно, періодически, систематически, для этого нужны средства, а ихъ, какъ это ни покажется удивительнымъ, было немного. Торговый домъ В. Алексѣева, давая «жить другимъ», не только львиныхъ, но и вообще большихъ кусковъ себѣ не бралъ. Отецъ К. С. былъ однимъ изъ членовъ этого огромнаго торговаго дома, а семья была большая. Вотъ цифры: К. С. лично располагалъ небольшимъ капиталомъ въ 25.000 рублей, они пошли въ дѣло, а нѣкоторые любители внесли небольшую посильную лепту.

Насколько невелики были личныя средства Станиславскаго, видно изъ того, что послѣ его женитьбы на артисткѣ «Общества искусства и литературы» М. П. Лилиной, дочери московскаго нотаріуса Перевощикова, бюджетъ молодой семьи въ девяностыхъ годахъ составлялъ немного болѣе 3.000 рублей, правда, при готовой квартирѣ въ домѣ родителей, у Красныхъ воротъ въ Москвѣ.

Обществу искусства и литературы» предстояло найти помѣщеніе. Этотъ вопросъ уладился. Охотничій клубъ на Воздвиженкѣ, въ старинномъ домѣ графа Шереметьева, располагалъ огромной залой со сценой, послѣдняя была передѣлана и оборудована (замѣтимъ, что электричества еще не было). Спектакли было рѣшено давать разъ въ недѣлю, по четвергамъ, съ середины октября по Великій постъ.

Организаціонныя тернія, такимъ образомъ, съ большими жертвами были обойдены, съ терніями административными было хуже. Труппа состояла изъ не-профессіоналовъ, людей занятыхъ, работавшихъ. И вотъ, репетиціи приходилось слаживать и выкраивать въ самые несуразные часы, когда ни свѣтъ, ни заря, когда ночью.

Только желѣзная энергія и твердая воля Станиславскаго сдѣлали то, что театръ «Общества искусства и литературы» за приблизительно 15 лѣтъ своего существованія, не только не распался, но свилъ могучее гнѣздо для будущаго Художественнаго Театра.

Терніи, чѣмъ дальше, тѣмъ становились острѣе. Съ одной стороны, не будучи окончательно увѣреннымъ въ себѣ, съ другой же — подъ вліяніемъ семьи, К. С. въ молодости серьезно работалъ въ торговомъ домѣ Алексѣевыхъ. Насколько у этого художника могло лежать сердце къ золотоканительному, канатному, трубопрокатному и прочимъ полезнымъ предпріятіямъ, прочимъ фабрикамъ его торговаго дома, говорить не приходится.

Что хуже всего, полезная сама по себѣ работа имѣла въ этомъ случаѣ безполезнаго работника и, кромѣ того, у Станиславскаго былъ безцѣльно занятъ весь день, причемъ лѣтомъ было еще хуже, чѣмъ зимой. Лѣтомъ Алексѣевы жили на дачѣ и надо было ѣздить въ Москву. Поѣзда были такъ устроены, что надо было ѣхать или въ половинѣ шестого утра въ Москву, или въ половинѣ восьмого сѣсть въ Тарасовкѣ, доѣхать верстъ семь обратно до Пушкина, тамъ ждать полчаса и съ поѣздомъ изъ Пушкина, не останавливающимся въ Тарасовкѣ, ѣхать въ Москву.

Лишнее утомленіе, безцѣльная потеря времени, а предсѣдатель правленія дороги... Савва Ив. Мамонтовъ, заявляющій на просьбы объ остановкѣ поѣзда въ Тарасовкѣ: — «Не сдѣлаю, въ Тарасовкѣ только мои знакомые, стану я имъ протекцію оказывать».

Среди конторскихъ книгъ, коносаментовъ, счетовъ, меморіаловъ и фактуръ у театральнаго молодого Колумба стыдливо прятались новыя пьесы, эскизы и планы постановокъ. Мало и неохотно бесѣдовалъ обычно на эту тему Станиславскій. Скажетъ два слова и всегда закончитъ: «тяжело это было».

Глубоко страдалъ создатель дѣла, принявъ на свою грудь всѣ терніи, но ни единому шипу не далъ онъ поранить свое созданіе: — дѣло продолжало расти, трудности тоже. Актеръ тогда по своему общественному положенію былъ полу-парій, полу-богъ для однихъ, про-

хвостъ для большинства (статья князя Сумбатова «Первый актерскій съѣздъ 1896 года»). Изъ крѣпостного состоянія онъ вышелъ недавно. Всего лѣтъ десять, какъ начальство перестало его тыкать, Аркашки и Шмаги ходили живыми среди Ленскихъ и Ермоловыхъ, а въ Императорскомъ театрѣ артисты наравнѣ со сторожами и капельдинерами награждались медалями. Правда, періодъ такого отношенія уже кончался, но въ большомъ свѣтѣ быть актеромъ считалось horrible, невозможнымъ, вѣроятно потому, что его представители были для этого слишкомъ глупы.

А К. С. въ это самое время, чѣмъ дальше, тѣмъ больше и очевиднѣе, тянулся въ актеры, онъ сталъ на гастроляхъ играть съ самой М. Н. Ермоловой, съ частью ансамбля Малаго Театра, словомъ, выступалъ «публично», и въ семьѣ глубоко-культурной, но и глубоко-патріархальной насторожились. «Кокоша, — такъ звали въ дѣтствѣ К. С., — хочетъ въ актеры идти, дѣломъ дѣдовскимъ пренебрегаетъ». Любя и почитая семью, вѣрно, не одну тяжелую горькую минуту провелъ К. С. Алексѣевъ, превратившійся къ тому времени въ Станиславскаго.

Въ то время именитому купечеству Москвы, его большинству, не по сердцу было видѣть имя одного изъ «своихъ» на афишѣ. Такъ было во всѣхъ слояхъ: князь Сумбатовъ сталъ Южинымъ, князь Оболенскій — Ленскимъ (въ послѣднемъ случаѣ я говорю не о московской знаменитости, а объ актерѣ Императорской Петербургской сцены).

Сейчасъ уже не будетъ нескромностью сосплетничать на тему псевдонима «Станиславскій.» К. С. въ юности былъ поклонникомъ нынѣ покойной талантливой танцовщицы и въ ея честь взялъ себѣ этотъ псевдонимъ.

Самое тяжелое было то, что при возникновеніи «Общества Искусства и Литературы» оно встрѣтило полное равнодушіе, а вскорѣ потомъ и отрицательное къ себѣ отношеніе. Причина, вѣрнѣе, поводъ, былъ таковъ. Въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ на Москву «нагрянули» Мейнингенцы. Ихъ появленіе былъ громъ среди солнечнаго январьскаго дня. Увидали, чѣмъ можетъ быть театръ, а, увидавъ, поняли, что цѣли у Станиславскаго и Мей-

нингенцевъ общія (тогда они были общими, потомъ Станиславскій пошелъ дальше).

Мейнингенцы и Станиславскій были первымъ предостереженіемъ Малому Театру, гдѣ уже начали выявляться слабые признаки маразма: — репертуаръ «драмодѣловъ» и постановки плохія. Правда, труппа продолжала быть недосягаемой, но исканія... исканія прекратились. Съ обрѣтеніемъ Грибоѣдова, Гоголя и Островскаго.

А тутъ «Кокоша» Станиславскій начинаетъ «ставить» и ставитъ такъ, что немногіе тогдашніе знатоки становятся его фанатическими, слѣпыми сторонниками и этимъ только поджигаютъ антагонизмъ массъ.

Въ вопросѣ репертуара «Общество Искусства и Литературы» начало тоже становиться на первое мѣсто. Репертуаръ Императорскихъ Театровъ спасали тогда бенефисы, гдѣ артистъ выбиралъ пьесы, а «начальство» протежировало всякой дряни. Между тѣмъ у Станиславскаго идутъ «Самоуправцы», «Отелло», «Много Шуму», «Двѣнадцатая ночь». «Уріель Акоста» Послѣднее художественное слово тогдашней драматургіи, Гауптманъ, ставится не на Императорской сценѣ, а «Обществомъ Искусства и Литературы». «Потонувшій колоколъ» не сходитъ съ его репертуара, «Ганнеле» ставится, увы, всего одинъ разъ, но снимается по настоянію московскаго митрополита.

Итакъ, начало новаго направленія, «символизмъ», символизмъ талантливый, открытъ для театра Станиславскимъ. Быть можетъ, въ этихъ постановкахъ были недостатки, даже навѣрное, были. Но у насъ, видѣвшихъ тогда постановку этихъ пьесъ, на всю жизнь осталось впечатлѣніе, какое вѣроятно уносятъ съ собою дѣти послѣ первой разсказанной имъ талантливымъ повѣствователемъ сказки. Никогда раньше этого не слыхали, а потому свѣжо, поэтично и такъ отрадно на душѣ.

Не будемъ бояться и отрицательныхъ сторонъ. Напримѣръ, «Отелло» былъ сыгранъ плохо, но Венеція, ея мрачное правленіе, бытъ Кипра, были показаны такъ, точно вы въ этихъ мѣстахъ сами побывали. «Много шуму изъ ничего» опять таки, несмотря на слабость исполненія (да и Ленскій-Бенедиктъ былъ въ Маломъ Театрѣ недося-

таемъ), переносило васъ въ Италію въ эпоху Карпаччіо, а «Двѣнадцатая ночь» такъ заразительно веселила зрителей, что было ясно, какой была «веселая старая Англія.

Особенно хочется поговорить объ одной пьесѣ, съ которой началась, по моему, цѣлая эпоха, когда слово «настроеніе» впервые вошло въ жизнь театра.

Это народная мелодрама «Польскій еврей». Сюжетъ простой: бѣдный эльзасецъ въ молодости убилъ и ограбилъ проѣзжаго еврея и отъ этого разбогатѣлъ. Онъ окруженъ счастьемъ, все ему улыбается, но его грызетъ совѣсть, и онъ, не выдержавъ ея мученій, умираетъ отъ паралича сердца.

Въ пьесѣ есть сцена, гдѣ убійца видитъ себя на судѣ. Средства достиженія были наивно простыя, но было самое цѣнное — художественная «выдумка», художественное творчество. Герой засыпаетъ, свѣтъ тушится, затѣмъ свѣтлѣетъ и вы видите спиной къ публикѣ силуэты судей и одно освѣщенное лицо героя пьесы, вскочившаго отъ ужаса на кровати, стоящей посрединѣ задней стѣны. А «средства достиженія» таковы: въ полной темнотѣ, съ небольшими сидѣньями въ рукахъ ползли къ своимъ мѣстамъ исполнители судьи, причемъ всѣхъ добросовѣстнѣе старался «не шумѣть» толстый генералъ Желябужскій, первый мужъ артистки Андреевой, впослѣдствіи супруги Максима Горькаго. Симпатичный генералъ разъ пережилъ ужасный моментъ, ему попала въ носъ пыль и онъ чуть не умеръ отъ желанія чихнуть, а мы въ это время, вѣроятно, переживали ощущеніе невѣроятной жути, точно вамъ самимъ снится кошмаръ, страшный кошмаръ, и когда актъ конченъ, у васъ чувство наивнаго удовлетворенія: «слава Богу, я никого не убилъ и послѣ этого не сжегъ въ печкѣ».

И теперь мнѣ кажется, что для народнаго театра это великолѣпная пьеса. Но хорошаго было много, очень много. Напримѣръ, «Уріель Акоста». Мы всегда привыкли видѣть эту пьесу, какъ «роль» Акосты, героя — страдальца. Станиславскій выявилъ наоборотъ, нетерпимость еврейства, его необузданный мстительный фанатизмъ, и сцена въ синагогѣ, гдѣ всѣ набрасываются на Акосту,

буквально потрясала. Если быть придирчивымъ, то, пожалуй, она была немного слишкомъ натуралистична.

Я въ то время былъ воспитанъ на академизмѣ, на томъ, «какъ въ Маломъ Театрѣ» и, увидавъ не то, что предполагалъ, взялъ на себя смѣлость пойти за кулисы и представиться Станиславскому.

Это было, если не ошибаюсь, зимою 1894 года. Внѣшность Станиславскаго всѣмъ извѣстна. Добавляю только, что тогда онъ носилъ усы довольно длинные, но такимъ же, какъ и сегодня, были его рѣдкая простота обращенія, что-то дѣтское и величавое, мягкость и непреклонность, безграничный интересъ къ искусству, снисходительность генія къ чужому мнѣнію, что-то подлинно «трансеньерское». Вотъ мое первое впечатлѣніе о Станиславскомъ, и съ нимъ я уйду въ могилу.

Начать съ нимъ разговоръ можно, кончить трудно. Онъ обволакивалъ васъ своимъ очарованіемъ, нисколько этого не добиваясь. Я потомъ долго и много имѣлъ счастье бесѣдовать со Станиславскимъ, но поводъ къ моей невѣрной критикѣ постановки «Уріель Акоста» былъ ясенъ: боязнь новаго и кто знаетъ, не страхъ ли конкурренціи «нашему» Малому театру.

За мою театральную, да и не только театральную жизнь мнѣ всегда бросалось въ глаза слѣдующее: новая мысль, новая идея никогда не встрѣчаются съ такой ненавистью, какъ новая форма. Форму еще больше ненавидятъ, и я думаю вотъ почему. Новая мысль или сразу убиваетъ старую, не давъ ей даже возможности защищаться, или въ старомъ оставляетъ нетронутымъ вѣчное. Форма, какъ всякая форма, смертна вся безъ остатка. Исчезнувъ, она никогда не возродится. И чувствуя, что ей пора исчезнуть, форма судорожно борется за жизнь. Изъ-за того, креститься ли двумя или тремя пальцами, людей сжигали, или они сами сжигали себя въ Россіи.

Однако, новыя правильныя формы въ концѣ концовъ побѣждаютъ, что ни дѣлай, лишь бы онѣ были правильныя, а не только «новыя». Такъ было и съ «Обществомъ Искусства и Литературы». Спектакли стали понемногу посѣщаться, а главное о нихъ заговорили, стали серьезно на нихъ смотрѣть. Простая справедливость требуетъ ука-

зать, что репертуаръ, постановки, толкованіе ролей, словомъ, вся пьеса производили гораздо большее впечатлѣніе, чѣмъ въ Маломъ, хотя тамъ играли неизмѣримо выше и труппа была еще могучая.

Въ лицѣ «Общества Искусства и Литературы» Малый Театръ столкнулся съ исканіями и начался антагонизмъ. Поклонники Станиславскаго не хотѣли слышать о Маломъ, и наоборотъ, не желавшіе «думать» поклонники Малаго кричали: «Станиславскій актера отрицаетъ», и приводили примѣръ.

Ставитъ Станиславскій «Отелло». Сцена въ сенатѣ поставлена такъ, что всѣ ахнули. Сенатъ живетъ, это не статисты «съ бородами и безъ оныхъ». Приходитъ извѣстіе, что турки наступаютъ на Кипръ флотомъ въ 100 галеръ. Всѣ встревожены, шепчутся. Новыя извѣстія — 200 турецкихъ галеръ. Правители подавлены, немногіе еще бодрятся, словомъ вы, зритель, видите, что государство въ опасности. Противъ этого «враги» не спорили, но только заявили, «а нужно ли?»

Но вотъ на что накинулись. Конецъ того же акта, важнѣйшій, какъ извѣстно, монологъ Яго, монологъ, выявляющій и все дальнѣйшее дѣйствіе трагедіи, и внутренній ея смыслъ. А въ это время, въ теченіи всего монолога, прислужники тушатъ свѣчи, убираютъ мантію дожа, приводятъ въ порядокъ залу и т. д. Знатоки озвѣрѣли: «мѣшаютъ слушать монологъ, кощунство по отношенію къ Шекспиру». И я, чего грѣха таить, былъ въ числѣ протестующихъ, и такъ обидѣлся, что пошелъ за объясненіями къ самому Станиславскому.

— «Какъ играетъ Яго?» — спросилъ меня онъ. — «Плохо», — былъ мой отвѣтъ. — «Нѣтъ, отвратительно», — слышу я реплику, — «его и слушать трудно. Вотъ я и окружаю его деталями. А если бы онъ игралъ хорошо, я бы его выдвинулъ. Мнѣ вся эта шумиха нужна была, чтобы скрыть по возможности Яго».

Игралъ Яго провинціальный артистъ Петросьянъ и, разумѣется, съ высоты своего «величія» не принялъ ни единаго указанія, тѣмъ болѣе, что этотъ армянинъ по рожденію и въ жизни былъ армяниномъ того сорта, который обычно фигурируетъ въ анекдотахъ. Такіе Петросьяны

попадались, ихъ было некѣмъ замѣнить. Они-то и создали «ересь», будто Станиславскій актера не признаетъ.

Сошлюсь на авторитетъ Эрнесто Росси, просвѣщеннѣйшаго артиста. Гастролируя въ Москвѣ, онъ бывалъ на четвергахъ Охотничьяго клуба, смотрѣлъ и «Отелло». Исполненіемъ остался недоволенъ и очень, но сказалъ: «въ первый разъ въ жизни вижу талантливую попытку поставить пьесу, а не роль. А что вашъ новаторъ «смялъ» Яго, честь ему и слава. Онъ раздѣлилъ дурное впечатлѣніе. Большая будущность у этого Станиславскаго.»

Итакъ, съ театромъ стали считаться.

Помогло этому и слѣдующее. Подъ вліяніемъ нынѣ покойнаго артиста Московскаго Художественнаго Театра А. А. Стаховича (сына извѣстнаго театрала, видѣвшаго Мочалова) — тогда молодого блестящаго адъютанта Московскаго генералъ- губернатора Великаго Князя Сергѣя Александровича, послѣдній съ супругою сталъ посѣщать четверги и сталъ въ число признавшихъ «новое». Прекрасный примѣръ благотворно подѣйствовалъ на московское общество. Со Станиславскимъ стали искать сближенія культурные представители «свѣта». Онъ былъ приглашенъ поставить спектакль въ домѣ Вел. Князя Сергѣя Александровича (были поставлены отрывки изъ оперъ «Пѣснь торжествующей любви» и «Романтики» Ростана).

Самъ Станиславскій впослѣдствіи всегда тепло отзывался о радушномъ пріемѣ, встрѣченномъ имъ въ домѣ Великаго Князя, когда, напримѣръ, въ 4 часа утра, послѣ усиленной работы, Великая Княгиня сама бѣгала, ища, чего бы «закусить», такъ какъ прислуга была отпущена.

До сихъ поръ, кажется, еще не обращено вниманіе на то, что именно спектакли «Общества Искусства и Литературы» перекинули мостъ между тогдашнимъ культурнымъ купечествомъ и таковымъ же дворянствомъ. До этого времени оба круга жили замкнуто, было «не принято» посѣщать купеческіе дома. На почвѣ искусства люди сблизились, заслуга немалая того, кто ихъ сблизилъ.

Вотъ въ самыхъ общихъ чертахъ нѣсколько словъ объ «Обществѣ Искусства и Литературы».

Одновременно Малый Театръ, не пропускавшій къ себѣ никакихъ «вѣяній», все болѣе и болѣе коснѣетъ. По-

пытки Ленскаго впустить струю свѣжаго воздуха проходятъ съ трудомъ. Ленскій имѣлъ друга и родственника, глубоко ему сочувствовавшаго, а именно Вл. И. Немировича-Данченко, пьесы котораго тогда шли въ Маломъ Театрѣ съ очень большимъ успѣхомъ. Немировичъ взялъ мѣсто преподавателя въ Филармоніи, гдѣ много лѣтъ ставилъ спектакли съ учениками, и я самъ не разъ слыхалъ бесѣды Ленскаго и Немировича на тему, что надо въ Маломъ Театрѣ «что-то предпринять, иначе...» Если не ошибаюсь, Вл. И. Немировичъ-Данченко по этому вопросу подалъ обширную записку дирекціи Императорскихъ театровъ, понятно, попавшую «подъ сукно».

Свои пьесы Вл. И. Немировичъ въ Маломъ Театрѣ ставилъ самъ, но встрѣчая тамъ, при идеальной дисциплинѣ и огромныхъ дарованіяхъ, а также огромныхъ художественныхъ достиженіяхъ, «стояніе на мѣстѣ», онъ, наконецъ, повернулся въ другую сторону, особенно, когда за періодъ его работы въ Филармоніи у него набралась группа лицъ, слѣпо ему довѣряющихъ.

Разсказъ мой подходитъ къ историческому разговору Вл. И. Немировича-Данченко и Станиславскаго ранней весной 1898 года въ Москвѣ, въ Славянскомъ Базарѣ, когда Вл. И. Немировичъ предложилъ открыть съ осени постоянный театръ, назвавъ его «Художественно-Общедоступный Театръ».

Закрѣпили союзъ, приступили къ организаціи. Первый вопросъ — деньги. Энергіей, героизмомъ Вл. И. Немировича-Данченко былъ собранъ капиталъ въ нѣсколько десятковъ тысячъ.

Время было «дешевое» и смѣта скромная. Окладъ самого Немировича былъ, кажется, для начала 1800 рублей въ годъ, а окладъ первыхъ актеровъ 1200. «Мечты» организаторовъ не шли дальше 300 рублей на кругъ отъ спектакля. Театръ взяли въ Каретномъ Ряду. Труппа изъ «Общества Искусства и Литературы» и ученики Немировича-Данченко по Филармоніи. А затѣмъ приступили къ публикаціямъ, явились желающіе и изъ нихъ набрали недостающій комплектъ.

Рѣшено было открыть «Царемъ Федоромъ Іоановичемъ» А. К. Толстого. Пьеса эта была подъ старымъ запретомъ,

по приказомъ Императора Николая II запрещеніе было снято. Синодъ лишь настоялъ, чтобы не выводили патріарха по сюжету пьесы проповѣдующаго миръ.

Въ іюнѣ приступили къ репетиціямъ подъ Москвой въ Пушкинѣ, на дачѣ Архипова, въ этомъ «домикѣ Петра Великаго», колыбели Московскаго Художественнаго Театра. Тамъ работали днемъ и ночью, а такъ какъ средствъ было мало, актеры все дѣлали сами, прибирали дачу, ставили самовары, несли, кромѣ художественной, всю черную работу.

Въ Москвѣ стало извѣстно: «съ осени у насъ новый театръ». Отношеніе было выжидательно-скептическое, даже фанатики-друзья притихли, а недруги, — ихъ было большинство, — смотрѣли на новое дѣло, какъ на состязаніе лягушки съ воломъ — Малымъ Театромъ: — «все равно лопнетъ».

Дирекція Императорскихъ театровъ снисходительно улыбалась и даже такой знатокъ театральнаго дѣла, какъ Лентовскій, заявлялъ, что «еще одинъ» театръ какъ бы не прогорѣлъ, ибо въ Москвѣ не хватитъ публики при существующихъ Императорскихъ театрахъ, театрѣ Корша, частной оперѣ Мамонтова и опереточномъ театрѣ. Разъ существующіе театры далеко не полны, то что же ожидаетъ шестой новый театръ?

Начало работы Художественнаго Театра совпало со временемъ перемѣны администраціи казенныхъ театровъ. Бывшаго управляющаго Пчельникова «ушелъ» министръ Фредериксъ и на его мѣсто назначилъ Теляковскаго. Замѣна была очень удачна. Къ Теляковскому обратился Ленскій, подъ вліяніемъ котораго былъ снятъ третій Императорскій театръ, гдѣ четыре раза въ недѣлю должны были идти спектакли съ молодежью подъ его, Ленскаго, руководствомъ и два раза въ недѣлю опера. Ленскій изъ молодежи, какъ выше сказано, предполагалъ создать питомникъ для Малаго Театра. Я какъ сейчасъ помню бесѣду Ленскаго съ первымъ помощникомъ Всеволожскаго, Петербургскимъ чиновникомъ Погожевымъ, которому весьма недолго Москва была подчинена, но отъ власти котораго, слава Богу, сумѣлъ отдѣлаться Теляковскій.

«Намъ надо очень подтянуться, — твердилъ Погожеву

Ленскій, — открытіе Художественно-Общедоступнаго театра это вещь серьезная». — «Ну когда-то еще ракъ на горѣ свистнетъ? — возражалъ Погожевъ. — Кто у нихъ играетъ, напримѣръ, Царя Федора? Какой-то Москвинъ, говорите вы. Я слышалъ, что онъ у Корша выходныя роли игралъ. Сами посудите, что тутъ можетъ быть, кромѣ провала. Да и прочіе... Кто ихъ знаетъ? Кто ихъ видѣлъ?» Приблизительно таково было общее отношеніе. Немногіе друзья волновались, большинство презрительно улыбалось, и мнѣ очень хочется провести аналогію между 1898 и 1904 годами, когда «Япошекъ», нахальныхъ «макакъ», собирались «проучить» и когда въ началѣ войны нѣкій дипломатъ даже вырабатывалъ особый «уменьшенный» церемоніалъ для пріемовъ будущаго Японскаго посланника.

14 октября 1898 года, конечно, задолго до спектакля, всѣ билеты распроданы, но не художественный интересъ, не чаяніе радости и восторга, а любопытство привело публику. Правда, все, что было въ Москвѣ лучшаго, пришло на спектакль и атмосфера была наэлектризована. Выступаетъ конкурентъ. И кому? Малому Театру, про который какъ я уже говорилъ, цѣлое столѣтіе выражались москвичи: «учился въ университетѣ, воспитывался въ Маломъ Театрѣ». Не только выступалъ соперникъ великому старцу-театру, но соперникъ этотъ несъ и новыя заповѣди, пустилъ въ бой новыя средства.

Задолго до спектакля собралась публика. Споры, разговоры умолкли, всякій ушелъ въ себя. Трепетъ, молчаливый трепетъ, это слово правильно запротоколитъ чувства зрителей.

Вотъ безъ одной минуты семь съ половиной (спектакли начинались тогда рано), предупреждающіе звонки, двери начинаютъ закрываться, впускъ публики прекращается (новшество). Свѣтъ залы постепенно гасится, свѣтъ берутъ «на реостатъ» (тоже новшество), полная темнота и безшумно и медленно раздвигается (опять новшество) занавѣсъ. Вы, зритель, сразу, немедленно, противъ воли, въ старой Москвѣ конца 16-го вѣка.

Гдѣ же актеры? Ихъ нѣтъ. Ходятъ люди въ носильномъ платьи того времени, жизненный разговоръ, характерныя

типичныя, разнообразныя русскія головы. Это не спектакль, какимъ мы его раньше привыкли видѣть, а это сама жизнь, въ ея художественномъ преломленіи, не дѣйствительность жизни, не фотографія жизни, а правда жизни.

Впечатлѣніе первой картины было настолько сильно, что никто не апплодировалъ. Короткій антрактъ, и появляется Москвинъ - Федоръ. Какъ онъ играетъ, извѣстно всему міру. Я скажу только, что вошелъ 14 октября въ театръ выходной Коршевскій актеръ, а домой вернулся знаменитый артистъ Москвинъ. Я больше не запомню того энтузіазма, какой былъ послѣ «Царя Федора». Тамъ поразило все: — исполненіе главной роли, жизненность и художественность декорацій, режиссура, толпа, словомъ все, все.

Тріумфъ былъ полный. Спектакль затянулся, но около часу ночи, когда онъ кончился, публика не только не была утомлена, а скорѣе еще болѣе возбуждена, чѣмъ въ началѣ. Такъ безусловно было. «Теперь я скажу Погожеву,— заявилъ Ленскій, что ракъ-то свистнулъ, да еще какъ свистнулъ!»

— «Ну, что-жъ? Одинъ хорошій спектакль еще ничего не значитъ», — говорили собравшіеся съ духомъ противники театра черезъ нѣсколько дней, не понимая, что этотъ хорошій спектакль явилъ собою эру въ искусствѣ.

Съ 4 октября 1898 года укрѣплена была безспорная догма: играть не роли, а «играть пьесу»—это первое, играть правдиво, художественно, сообразно быту, времени, настроенію—это второе. Третій плюсъ Художественнаго Театра— онъ доказалъ, что не только умѣетъ находить подлинные таланты (Москвинъ), но что при вдумчивой режиссурѣ можно добиться отъ людей скромнаго дарованія огромныхъ художественныхъ результатовъ, о чемъ прежде никому не приходило въ голову.

«Хорошій спектакль» явился, такимъ образомъ, не только хорошимъ спектаклемъ, но и откровеніемъ. Этимъ именно словомъ и началъ о немъ свою рецензію почтенный, авторитетный, тогдашній московскій критикъ Васильевъ-Флеровъ.

Глава VIII.

Иноземные гости.

(Гастролеры).

1. МЕЙНИНГЕНЦЫ.

Вѣчный вопросъ, кто творитъ исторію — отдѣльная личность или личность выдвигается событіями, по моему, изъ числа тѣхъ, что вполнѣ разрѣшены никогда не будутъ.

Конечно, безъ революціи не было бы Наполеона, безъ Наполеона 19-й вѣкъ пошелъ бы по иному руслу. Историческая необходимость потребовала отъ театра слѣдующаго шага: — явился Станиславскій и его театръ. Однако, не будь въ свое время Лентовскаго, А. Ф. Федотова, С. И. Мамонтова, традицій Щепкина въ Маломъ Театрѣ, т. е. не будь коллектива, геній Станиславскаго, вѣроятно, проявился бы иначе и, весьма возможно, менѣе совершенно.

Зарубежное вліяніе на Станиславскаго сказалось въ лицѣ французскаго актера Антуана и, главнымъ образомъ, въ труппѣ Мейнингенцевъ.

Вліяніе Антуана было косвенное и потому разскажу о немъ кратко. Когда, начиная съ восьмидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, французскій театръ началъ превращаться во все, что угодно, но пересталъ быть тѣмъ, чѣмъ долженъ быть, когда окончательно стало ясно, что Шекспиръ, Гете, Островскій совершенно недоступны пониманію французовъ, когда сюжетомъ французской драмы сталъ на 90 процентовъ пошлѣйшій адюльтеръ, а на 10 процентовъ une pièce à thèse, другими словами, диспутъ въ лицахъ на злобу дня, театральный фельетонъ, когда французскій актеръ утвердилъ понятіе «театральности», какъ синонимъ всяческой неестественности, — тогда по-

явился молодой и талантливый актеръ Антуанъ, мужественно и честно противъ всего этого возставшій.

Его подняли на смѣхъ. Знаменитый критикъ Сарсэ его не понялъ. Антуанъ написалъ ему тогда свое историческое прекрасное письмо. Если читатель познакомится съ нимъ, то увидитъ, что оно по существу было выраженіемъ того, что всю свою долгую жизнь дѣлалъ уже давно покоящійся на Пятницкомъ кладбищѣ въ Москвѣ Щепкинъ и, что продолжало дѣлать третье поколѣніе жрецовъ Малаго Театра.

Выражаясь высокопарно, Антуанъ покушался вывести, заблудившійся и, Богъ знаетъ, куда забредшій французскій театръ, на вѣрный путь, но не впередъ, а на исходную точку отправленія сценическаго творчества: естественность игры и хорошія пьесы. Въ чемъ же тогда его вліяніе, хотя и косвенное, на Станиславскаго?

Малый Театръ творилъ искусство, но творилъ его подсознательно, интуитивно. Антуанъ, еще не имѣвшій тогда понятія о Россіи и русскомъ театрѣ, это подсознательное установилъ, опредѣлилъ, поставилъ точку. Юный тогда «Кокоша» Алексѣевъ (Станиславскій), получилъ нравственную поддержку отъ зарубежнаго товарища. Ибо не забудемъ, что Малый Театръ, съ одной стороны, давая изумительные спектакли, стоялъ на мѣстѣ. Публика этого еще не замѣчала, критика тоже, но отъ шестого чувства (таланта) Станиславскаго не могло быть тайной, что вотъ-вотъ исполинъ Малый Театръ дрогнетъ. Антуанъ это доказалъ своему «Малому Театру» во Франціи. Станиславскій могъ ему отвѣтить: «Слышу!» и съ удвоеннымъ мужествомъ пойти по своему пути.

Вотъ почему я называю вліяніе Антуана косвеннымъ. Французскій — не новаторъ, о, нѣтъ, — а в о з с т а н о в и т е л ь о с н о в н о г о, безъ чего нѣтъ и признака искусства, самъ по себѣ былъ прекраснымъ актеромъ на такъ называемыя характерныя роли. Тонкій, вдумчивый художникъ, Антуанъ и не покушался никогда потрясать. Но всякая его роль давала большое художественное наслажденіе и вы уходили изъ театра, точно проведя вечеръ съ умнымъ, образованнымъ, очаровательнымъ собесѣдникомъ по интересующему васъ предмету. Рваться, увидѣть

его завтра, вы не будете, но встрѣтитесь опять съ удовольствіемъ. Таковъ былъ Антуанъ.

Между тѣмъ, вліяніе Мейнингенцевъ было прямое, не только на Станиславскаго, не только на русскій, но и на весь европейскій театръ.

Лѣчился я въ 1913 году въ Вильдунгенѣ, въ Германіи, на юго-западъ отъ Берлина, близъ Касселя, города, гдѣ сидѣлъ въ плѣну въ 1870 году Наполеонъ III. Вильдунгенъ — прекрасное лѣчебное мѣсто для почекъ. Тамъ много хорошихъ прогулокъ, которыя часто предпринималъ въ обществѣ друзей, рѣдко одинъ.

Гуляя случайно въ одиночествѣ, я забрелъ довольно далеко, усталъ и присѣлъ около крестьянскаго домика. Мнѣ предложили кофе, я попросилъ. Хозяевъ не было и прислуживала маленькая дѣвочка лѣтъ 10. Сижу. Минутъ черезъ пять подходитъ старикъ, одѣтый, какъ германскій лѣсничій, сѣрая куртка съ зелеными отворотами и роговыми пуговицами, сѣрые, съ зелеными лампасами панталоны, мягкая шляпа съ перомъ, суковатая палка. Какъ послѣдній пришедшій, старикъ первый приподнялъ шляпу (таковъ обычай въ Германіи). На видъ онъ былъ очень бодръ, но ясно, что возрастъ его былъ весьма преклонный: огромная сѣдая борода и волосы. Я всталъ и поклонился.

Старикъ меня заинтересовалъ. Ростъ средній, фигура величавая, синіе глаза серьезны и привѣтливы. Онъ заговорилъ съ дѣвочкой о дѣлахъ ея родителей. Думаю, сосѣдъ изъ почтенныхъ крестьянъ, но такихъ, которые рождаютъ Шаляпиныхъ.*) Старикъ игралъ пуговицей куртки, кончилъ тѣмъ, что ее оборвалъ, но въ карманъ не спряталъ, а машинально ее бросилъ. Крестьянинъ спрячетъ, подумалъ я. А разговоръ шелъ о цѣнѣ на хмѣль, о томъ, когда будутъ щипать пухъ съ гусей и пр. Присматриваюсь. Очень чистое бѣлье, но одинъ рукавъ крахмальной рубашки кружевѣетъ. Большія, весьма опрятныя руки, но безъ противнаго маникюра. Кто такой?

*) Шаляпинъ — сынъ русскаго крестьянина.

Я любилъ Шерлока Холмса и его способъ «дедукціи» въ опредѣленіи людей. Примѣнилъ «дедукцію» и ничего не вышло. Одно изъ двухъ: — либо крестьянинъ, либо — «повыше генерала». Но ни въ коемъ случаѣ — не «интеллигентъ». У меня на столѣ лежалъ итальянскій подлинникъ Гольдони «Loccundiera», которую я переводилъ для Художественнаго Театра и, гуляя, обдумывалъ трудныя мѣста этой пьесы. Столъ въ садикѣ былъ одинъ. Старикъ посмотрѣлъ на книгу и улыбнулся свѣтлой улыбкой. Ничего не понимаю!

Вскорѣ изъ-за угла показалась пара мастодонтовъ-лошадей, въ исполинскихъ традиціонныхъ хомутахъ. Лошади везли возъ съ сѣномъ, около него хозяинъ дома, срывающій съ себя шляпу и съ радостнымъ почтеніемъ восклицающій: «Hoheit» (Ваше Высочество). Я всталъ, чтобы уйти. «Вы развѣ революціонеръ, что съ Hoheit сидѣть не хотите?» — сказалъ мнѣ старикъ. — «Нѣтъ, но не хочу васъ стѣснять». На просьбу старика остаться, я сѣлъ. «Вы итальянецъ?» (Гольдони на столѣ). — «Нѣтъ, русскій». Я представился, назвалъ себя и сказалъ, кто я такой. «А я — герцогъ Мейнингенскій».

Около часу мы провели въ очаровательной бесѣдѣ, причемъ 90-лѣтній герцогъ заставлялъ подробно разсказывать, какъ четверть вѣка тому назадъ торжествовала его труппа въ Москвѣ и съ увлеченіемъ мальчика слушалъ мою болтовню. „Ja, lieber Freund“, — сказалъ онъ, прощаясь и вздохнувъ: — „mit Geld macht man kein Theater, aber ohne Geld auch nicht, und mein Geld ist weg für's Theater... Ihr Imperessario, der Russische Kaiser ist reicher“ и докончилъ Шиллеровскимъ: — „der Moor hat seine Pflicht gethan,... aber es war gut, nicht war“.

Старикъ, — назовемъ его теперь — старецъ, — не жалѣлъ, что истратилъ свои средства на театръ. Онъ радовался, что es war gut (это было хорошо). Теперь очередь разсказа объ этомъ хорошемъ.

Шелъ «Юлій Цезарь» Шекспира. Не помню, кто высказалъ вѣрную мысль, что почти всѣ историческіе романы и пьесы созданы для того, чтобы привить основательное незнаніе исторіи (pour faire solidement ignorer l'histoire.

Затѣмъ, читатель, вѣроятно, встрѣчалъ людей неглу-

пыхъ, образованныхъ, начитанныхъ, но не только равнодушныхъ къ театру, а даже относящихся къ нему отрицательно. Я не только встрѣчалъ такихъ, но имѣлъ одного родственника, слава Богу, не кровнаго, столь ненавидящаго... музыку, что онъ переѣхалъ съ квартиры, ибо изъ сосѣдней иногда доносилась игра... Николая Рубинштейна.

Такіе, конечно, не въ счетъ. Но послушаемъ сначала не энтузіастовъ, а именно театрофобовъ. Одинъ изъ таковыхъ, приведенный на спектакль Мейнингенцевъ, какъ говорится «силкомъ», говорилъ потомъ: — «Ну, да, это хорошо, очень хорошо. Но какой же это театръ? Это — ожившая исторія, а я исторію люблю, памятники древности люблю, знаю ихъ и всегда мнѣ эти памятники живыми хотѣлось увидѣть. И вотъ, нѣмцы (дѣйствительно, обезьяну выдумали!) это и показали. А самый вашъ этотъ Цезарь, драма эта, мнѣ вовсе не интересенъ». Такъ врагъ театра запротоколилъ свое мейнингенское впечатлѣніе.

А вотъ, какъ было на самомъ дѣлѣ. Принято говорить про Мейнингенцевъ: «Ахъ, да, это тѣ, что первые начали роскошныя (какое нехорошее слово) постановки дѣлать». Какъ это не справедливо, и какъ, ради только этого, не стоило бѣдному владѣтельному герцогу истратить свое состояніе!

Я спорю противъ слова «роскошь», ибо, что это такое? Когда любовница спекулянта спотыкается о свое ожерелье и когда мало десяти пальцевъ, чтобы унизать ихъ кольцами, это роскошь! Когда разжирѣвшій банкиръ, кстати и не кстати лѣпитъ всюду золото и зимой подаетъ вамъ землянику — это роскошь! Когда самодуръ, русскій купецъ, выѣзжалъ прежде на рысакѣ въ золотой сбруѣ — тоже роскошь! Когда я въ одномъ домѣ увидѣлъ раковину въ уборной изъ оникса, это уже гадкая роскошь! Словомъ, роскошь включаетъ понятіе ненужности, чего-то лишняго, безвкуснаго и мѣшающаго.

Но, когда Фидій создалъ статую изъ золота, когда вѣнценосецъ въ порфирѣ и коронѣ, коимъ нѣтъ цѣны, когда служитель алтаря — въ митрѣ изъ драгоцѣнныхъ камней, когда соборъ выстроенъ изъ мрамора и отдѣланъ драгоцѣнной мозаикой, — вѣдь, никто не скажетъ: —

роскошная статуя, роскошный соборъ, или что царь или патріархъ роскошно одѣты, хотя убранство ихъ дороже платья кокотки или камней банкирши.

Если такъ, то и постановки Менингенцевъ никогда, ни разу не были роскошны. Онѣ вызывались внутренней необходимостью сюжета пьесы. Да, «Юлій Цезарь» былъ великолѣпно поставленъ, было внѣшнее полное впечатлѣніе древняго Рима, такого, какимъ онъ по исторіи «могъ быть» при Цезарѣ — огромный, массивный, но далеко еще не изукрашенный. Даже въ исторіи стоитъ фраза Августа, преемника Цезаря: «Я принялъ Римъ кирпичнымъ и оставляю мраморнымъ», и одна изъ роковыхъ ошибокъ Художественнаго Театра при постановкѣ «Цезаря» была та, что они дали Римъ эпохи Адріана (101 годъ), когда внѣшній видъ Рима сталъ именно роскошнымъ. Художественный Театръ, ради блеска «роскоши» постановки, хватилъ на 150 лѣтъ впередъ, что невѣрно исторически, а главное, невѣрно по внутренней правдѣ, ибо, когда государство начинаетъ приходить въ упадочное состояніе, то немыслимы среди его гражданъ честные фанатики-Бруты, добросовѣстные изувѣры, какъ Кассій.

Соотвѣтствіе быта эпохи съ духомъ эпохи мастерски выявили Мейнингенцы, избѣжавъ при этомъ сухости декорацій, — того, что зовется «скучныя» декораціи. Въ этихъ декораціяхъ, въ этомъ живомъ городѣ, живая толпа, страстная, желѣзная, упорная, могучая, какъ древній Римъ. Великолѣпный Цезарь, иронизирующій, усталый, презирающій все, жестокій, но стоящій безконечно выше своихъ современниковъ человѣкъ, — таковъ былъ ихъ Цезарь — артистъ Теллеръ. Пылкій юноша Брутъ, апокрифы называютъ его сыномъ Цезаря, и мрачный Кассій.

О двухъ сценахъ хочется поговорить отдѣльно. Первая — убійство Цезаря. Все рѣшено заговорщиками. Они — римляне, т. е. изъ желѣза. Но приходъ Цезаря въ Сенатъ одного, безъ оружія удивилъ и этихъ людей: — или онъ такъ силенъ, что не справиться съ нимъ, но тогда онъ не человѣкъ, а Богъ, или онъ легкомысленъ сверхъ ожиданія, но тогда онъ — не Цезарь. У толпы удивле-

ніе, смѣшанное съ суевѣрнымъ страхомъ, и радость «ага, попался въ ловушку» — вотъ что выявили артисты.

Далѣе — само убійство. Говорятъ, что хищники передъ тѣмъ, какъ растерзать укротителя, до того яростные, ревущіе — притихаютъ и потомъ вдругъ молча и неожиданно кидаются. Такъ играли убійство Цезаря. И тогда Цезарь-Теллеръ понялъ, что сейчасъ что-то произойдетъ роковое, онъ на мигъ пугается, какъ человѣкъ, но сейчасъ же вспоминаетъ, кто онъ и гдѣ онъ, подавляетъ свой страхъ и только пораженный десяткомъ ударовъ кидается подъ защиту Брута — своего друга. Но и эта рука наноситъ послѣдній ударъ. Зритель чувствовалъ весь ужасъ ненужнаго убійства, ибо зналъ, что идея Цезаризма все равно восторжествуетъ и смерть великаго Цезаря только откроетъ ворота Августу.

Вторая сцена — рѣчь Марка Антонія надъ трупомъ Цезаря. Для этой роли былъ привезенъ во время однихъ гастролей этой труппы Людвигъ Барнай, извѣстный германскій артистъ, происхожденіемъ венгерецъ, много игравшій потомъ въ Москвѣ, которая его любила. Въ перечисленіи иностранныхъ гостей я не буду говорить о немъ отдѣльно, ибо Барнай былъ на сценѣ великолѣпный любовникъ, но никакой эпохи въ театрѣ не составилъ.

Я помню мое первое впечатлѣніе о немъ, на симфоническомъ концертѣ въ Москвѣ. Въ антрактѣ я увидалъ красавца высокаго роста съ сине-черными вьющимися волосами и лицомъ, какъ на античныхъ камеяхъ. Такимъ могъ быть Александръ Македонскій, Алквіадъ, герои эпохи Возрожденія. Человѣкъ этотъ, одѣтый въ глухую бархатную куртку (на концертахъ тогда принято было бывать во фракахъ) стоялъ у бѣлой мраморной колонны, держа на ней выше головы поднятую руку. Другую покоилась на бедрѣ. Необыкновеннно театральная, но и необыкновенно красивая поза. «Un quadro» сказалъ бы итальянецъ, что по смыслу можетъ быть переведено: «картину пиши». Демонъ, но не съ картины мастера, а съ carte postale.

Онъ стоялъ одинъ, «якобы» задумавшись. На него стали заглядываться. Кто? Барнай, съ Мейнингенцами играть будетъ. Вотъ въ сущности весь Барнай, идеалъ

«внѣшняго» актера съ позой, но настолько прекрасной, что ему ее прощаешь. Теперь представьте себѣ такого человѣка въ римской тогѣ, носимой съ непринужденностью, съ какой ветеринаръ изъ провинціи носитъ свой халатъ, съ движеніями, каждое изъ коихъ напоминало статую. Представьте его себѣ Маркомъ Антоніемъ arbitr'омъ elegantiarum той эпохи, когда Юлій Цезарь, въ бытность курульнымъ эдиломъ, (по нашему — директоромъ Императорскихъ театровъ), устроилъ игры, гдѣ на свой счетъ выпустилъ 50 партій гладіаторовъ по 200 человѣкъ, одѣтыхъ... въ серебряныя латы, и когда тотъ же Цезарь подарилъ матери Брута *одну* жемчужину цѣною въ *одинъ* милліонъ сестерцій.

Игралъ Барнай такъ. Трупъ Цезаря на форумѣ, Брутъ на трибунѣ говоритъ свою рѣчь, толпа ловитъ каждое слово. У самой кулисы на авансценѣ, въ три четверти спиной къ публикѣ, какъ вкопанный, Маркъ Антоній, онъ впился въ своего противника, не шелохнется. А вы, зритель, переживаете слѣдующее: Брутъ побѣдитъ. Маркъ Антоній растерянъ, онъ мучительно не знаетъ, на чемъ построить свою рѣчь. Въ немъ все напряженіе, чѣмъ побѣдить Брута, а времени нѣтъ. Брутъ вотъ-вотъ кончитъ, усиліе воли дошло до предѣла. И вдругъ что-то сверкнуло передъ Маркомъ Антоніемъ. «Нашелъ», — готовы вы сами вскрикнуть.

Съ этого момента видно, что Марку Антонію (онъ все въ той же позѣ) не стоится на мѣстѣ. Онъ боится упустить минуту вдохновенія. Онъ готовъ прервать Брута, и, когда тотъ кончилъ, Антоній, какъ ястребъ на добычу, кидается на трибуну. Но съ нея видно милое улыбающееся «народу-другу» лицо славнаго малаго, пришедшаго побесѣдовать съ любимыми друзьями. Знаменитое: «а Брутъ — безспорно честный человѣкъ», сказанное въ первый разъ, это пробная стрѣла. Ага, клюнуло! Дальше, больше, сильнѣе, ярче, проникновеннѣе, людской потокъ тронулся, Маркъ Антоній направляетъ его по желанію и зажигаетъ мятежъ. Большое художественное наслажденіе.

Вышеупомянутому театрофобу Шекспировская драма была неинтересна. Всѣмъ другимъ въ исполненіи

Мейнингенцевъ — очень. И странное дѣло, что въ антрактахъ (я раза три смотрѣлъ «Цезаря») публика почему-то говорила не «Цезарь», а «Кай Юлій». «Обратите на это вниманіе, — сказалъ мнѣ В. О. Ключевскій, знаменитый историкъ, — публика сдѣлала новое знакомство. А то, что знало про Цезаря большинство, кромѣ «жребій брошенъ» или «и ты, Брутъ?»

Да, Мейнингенцевъ должно назвать лѣтописцами. Они въ художественной формѣ воскрешали исторію. И такъ было во всѣхъ не только историческихъ пьесахъ, но и такихъ, гдѣ исторія лишь фонъ, какъ напримѣръ «Венеціанскій купецъ» или «Орлеанская дѣва», сущность которыхъ трагедія героини, причемъ авторъ сознательно отъ протокольной исторіи уклонился.

Я перечислю самыя выдающіяся изъ историческихъ пьесъ. Напримѣръ, трилогія «Валленштейнъ», она давалась два вечера подрядъ. Первый — «Лагерь Валленштейна» и «Пикколомини», второй — «Смерть Валленштейна». Въ «Лагерѣ» была ярко показана дикая орда 17 столѣтія, хаосъ тридцатилѣтней войны становился понятнымъ, мельчайшій типъ былъ выдержанъ, толпа галдѣла, но Шиллеровскій текстъ этимъ не затушевывался. Про «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна» я сообщу слѣдующее.

Въ 1912 году я посѣтилъ первый міровой слетъ соколовъ въ Прагѣ, совпавшій тамъ съ гастролями артистки Моск. Худ. Театра Гзовской въ Чешскомъ національномъ театрѣ. Свободное время, конечно, посвящалось осмотру этого города-музея, гдѣ въ числѣ достопримѣчательностей дворецъ Малтійскихъ рыцарей и дворецъ-замокъ Валленштейна (онъ былъ чехъ, настоящее его имя Вальдштейнъ, Шиллеръ его германизировалъ). Смотрю и любуюсь. Дѣйствительно прекрасно, но чѣмъ дальше, тѣмъ больше все это мнѣ что-то напоминаетъ. Этого я не видѣлъ, но это настроеніе переживалъ. «Вотъ дворъ, гдѣ Валленштейнъ Паппенгеймскій полкъ принималъ», — говоритъ намъ милѣйшій, образованнѣйшій директоръ народнаго театра Шморанцъ, знакомившій насъ съ Прагой. У меня сверкнуло Шиллеровское ісh

kenne meine Pappenheimer и, какъ живой всталъ Мейнингенскій спектакль.

Ихъ декораціи, однако, не были копіями замка Валленштейна, ихъ обстановка была больше: она передавала духъ эпохи. Я вспомнилъ, какъ въ художественно-правдивой обстановкѣ на слова Валленштейна «впустить Паппенгеймцевъ» вошла закованная съ головы до ногъ въ латы толпа. Полкъ исполиновъ! Они входили одинъ за другимъ желѣзной поступью и, какъ вкопанные, строились передъ вождемъ. Помню, выражаясь по военному, «инспекторскій» глазъ Валленштейна. Онъ доволенъ осмотромъ и говоритъ: ich kenne meine Pappenheimer (своихъ я знаю Паппенгеймцевъ) — выраженіе, вошедшее въ Германіи въ пословицу.

Попробую описать великолѣпіе пира Валленштейна. Занавѣсъ поднятъ. Вы — зритель — застали вторую половину пира. Выпито, шумно, кутежъ среди войны во всю. Масса столовъ на разныхъ высотахъ (подмостки въ такихъ случаяхъ на театральномъ жаргонѣ зовутся «практикаблями») гости перекликаются съ ближняго стола на дальній, кто-то пьянъ и спитъ, другой весело гогочетъ, пятый безсмысленно улыбается, десятый притворяется выпившимъ и шпіонитъ за другими и т. д. Столы ломятся «отъ яствъ и питій», золотой и серебряной посуды, снуютъ слуги, толкотня, давка, пьяный безпорядокъ, и опять-таки все это только оправа для Шиллера. Но оправа работы Бенвенуто Челлини.

Перейдемъ къ интимнымъ сценамъ. Пятый актъ «Смерти Валленштейна». Мрачная комната въ Эгерѣ, неглубокая декорація, изъ нея справа отъ публики длиннѣйшій корридоръ въ глубину сцены. Начало корридора освѣщено ночникомъ. Конецъ, гдѣ спальня Валленштейна, совершенно теменъ. Сквозь цвѣтныя стекла оконъ улавливаешь проходящія по небу грозовыя тучи, закрывающія луну. Издалека — звуки музыки безпечно пирующихъ сторонниковъ Валленштейна. Входитъ онъ самъ. Мрачный, угнетенный, точно чуетъ его душа недоброе. И, какъ что-то зловѣщее, слышится его распоряженіе слугѣ — не будить его утромъ, ибо «я долго буду спать».

На сценѣ два человѣка — Валленштейнъ и безмолвный слуга. Точно въ могилу уходитъ Валленштейнъ въ темный корридоръ къ себѣ въ спальню, а когда затѣмъ входятъ убійцы, то дѣйствительно «вползаетъ окровавленное злодѣйство», цѣною котораго Пикколомини покупаетъ себѣ княжескій титулъ.

Когда послѣ двухъ вечеровъ, проведенныхъ въ театрѣ, на вопросъ Пикколомини, видящаго курьера съ письмомъ — на вопросъ «кому?» — трагедія заканчивается словами: «Вамъ, *князю* Пикколомини», вы уходите изъ театра съ чувствомъ, что жизнь этихъ людей была «суета суетъ», но суета эта была вамъ показана правдиво, съ ея страданіями, со всѣми очарованіями, соблазнами этой суеты, устоять противъ которыхъ трудно, иногда невозможно даже могучему историческому герою, ибо и такой герой передъ лицомъ вѣчнаго — только слабое несчастное, нуждающееся въ милосердіи существо.

Согласитесь, что если иначе играть Шиллера, получается паноптикумъ. А вѣдь онъ — вѣчный авторъ. Не пора ли къ нему вернуться? Только вернуться, выявивъ всю его глубину, взявъ всю его подлинную романтику, а не то, что подъ романтикой понимается, т. е. луна, латы, палашъ и шпага, готическое кресло и тюрьма (по внѣшности), ложный пафосъ, нестерпимая декламація актера (по существу). Не будетъ ли Шиллеръ, взятый «какъ слѣдуетъ» (выраженіе Чехова, когда его спросилъ кто-то, какъ ему играть роль), не будетъ ли онъ «новъ», и не пора ли, отнюдь не открещиваясь ни отъ какихъ новыхъ исканій, вспомнить завѣтъ Верди: Tornate al antiquo, sara un progresso (возвращайтесь къ старинѣ — въ этомъ прогрессъ). Недаромъ лицезрѣвшій правду Достоевскій глубоко обожалъ Шиллера и началъ художественное образованіе своихъ дѣтей чтеніемъ имъ «Разбойниковъ», за каковымъ чтеніемъ они и заснули (сыну было 6, а дочери 7 лѣтъ — см. Записки Л. Ф. Достоевской).

Послѣдній примѣръ интимныхъ сценъ. Играли Мейнингенцы незначительную мелодраму «Кровавая свадьба». Сюжетъ — Варфоломѣевская ночь. Пятый актъ, — рѣзня гугенотовъ во всю. Дѣйствіе въ спальнѣ Екатери-

ны Медичи. Обезумѣвшій отъ крови сынъ ея побѣжалъ въ сосѣднюю комнату стрѣлять изъ окна въ гугенотовъ.

Рѣзня показана такъ: въ окнѣ зарево пожара, звуки набата, выстрѣлы, крики и стоны. На сценѣ королева и кардиналъ, бесѣдующіе на тему «какъ все удачно», и они садятся, перекидываясь шуточками, играть въ шахматы. Вы видите людей усталыхъ послѣ «производительнаго труда», теперь-де «пора и отдохнуть». И они съ увлеченіемъ принимаются за игру. А воображеніе зрителя молотомъ выбиваетъ въ головѣ: «Господи, а что тамъ?»... Вы ненавидите королеву и кардинала, но горячо апплодируете игрѣ Мейнингенцевъ даже въ такой, сомнительнаго достоинства, пьесѣ.

Ихъ репертуаръ состоялъ изъ пьесъ, какъ: «Юлій Цезарь», «Венеціанскій купецъ», «Зимняя Сказка», «Двѣнадцатая Ночь», «Фьеско», «Орлеанская Дѣва» и т. под. Мы опять въ театрѣ, но на сей разъ не потрясены, не взволнованы. Художникъ-театръ сталъ умной, доброй няней, а вы — ребенокъ душой, которому зимнимъ вечеромъ разсказываютъ наивную сказку, со всѣми ея горестями, волшебниками, поэтическимъ вымысломъ, съ ея захватывающимъ интересомъ дѣйствія и примитивомъ психологіи. Вы — въ мірѣ сказочной поэзіи. И, уходя домой, готовы спросить няню-театръ: «Милая, а завтра другую разскажешь?»

Такова была ихъ «Зимняя Сказка» Шекспира. А на завтра «веселая сказка» — «Двѣнадцатая Ночь». Я видѣлъ ее и прежде, и послѣ Мейнингенцевъ, — но всегда присутствовалъ на бездарной панихидѣ. Ни улыбки! Но здоровый, простой, жизнерадостный хохотъ публики и, конечно, мой собственный, когда я вспоминаю Мейнингенскую «Двѣнадцатую Ночь», и сейчасъ заставляетъ меня улыбнуться «мейнингенской сказкѣ». А пьяница сэръ Тоби Бельчъ — одно изъ дѣйствующихъ лицъ — былъ таковъ, что съ такимъ напиться, право, очень весело. «Веселая старая Англія» воскрешалась.

Дѣтскій поэтическій юморъ Диккенса, этого «великаго христіанина» (слова Достоевскаго), имѣлъ своимъ предкомъ веселую Англію, показанную намъ въ одну изъ «мейнингенскихъ ночей».

А вотъ жуткій разсказъ о «Венеціанскомъ Купцѣ», не о Шейлокѣ, а о венеціанскомъ купцѣ. Недаромъ Шекспиръ, такъ много назвавшій пьесъ именами героевъ, эту назвалъ «Венеціанскій Купецъ», гдѣ на свѣтломъ фонѣ комедіи Шейлокъ проходитъ лишь опасной грозовой тучей, которую пронесло мимо. Такое толкованіе не мѣшало мейнингенскому Шейлоку (Байзеру) прекрасно исполнить свою роль, но не мѣшало и лейтъ-мотиву пьесы «въ такую ночь» (пятый актъ, безъ Шейлока) звучать, какъ весенняя соловьиная трель. Весна человѣческой жизни, человѣческой радостной любви—вотъ что по партитурѣ Шекспира исполнили артисты. Но зимній ледъ тронулся еще въ предыдущемъ актѣ, когда спасенъ Антоніо.

Все рѣшено, Шейлоку присужденъ фунтъ мяса. Онъ зловѣще подходитъ, долго смотритъ на мученія Антоніо, сладострастничаетъ, приподнимая ножъ, всѣ друзья купца замерли, кто закрылъ лицо, кто отвернулся, кто хотѣлъ бы не смотрѣть, да не можетъ, оцѣпенѣлъ... и въ этотъ мигъ «ни капли крови» Порціи. Никто еще ничего не понялъ, но и Шейлокъ, и всѣ замерли. Затѣмъ—молніи по лицу Шейлока, начинаютъ понимать и друзья. Вамъ хочется имъ помочь и крикнуть: «Антоніо спасенъ», но ихъ лица перестаютъ быть каменными, они сами хотятъ закричать, но духъ захватило. Они берутъ воздухъ. Разъ, другой, третій... И, наконецъ, какъ кличъ побѣды вырывается у нихъ (у Шексхира этого нѣтъ): «А... а... ан...тоніо!», и въ этомъ крикѣ все — радость, изумленіе, слезы, любовь, дружба, спасеніе. А затѣмъ пошло бѣснованіе. Одинъ цѣлуетъ Антоніо руки, другой плачетъ, третій скачетъ, какъ козелъ, четвертый хохочетъ, пятая... публика принимаетъ участіе громомъ апплодисментовъ.

Апплодисменты замерли, когда не выдержавшій душевнаго перехода отъ неминуемой смерти къ полной побѣдѣ, Антоніо лишается на минуту чувствъ.

По моему, такое исполненіе не только называется, но и есть соборное. А, когда увѣряютъ, что соборность достигается дѣйствіемъ среди публики, разговоромъ съ публикой, лѣстницей поперекъ, вдоль или наискось театра, когда актера покушаются посадить въ партеръ, то я всегда

вспоминаю басню Крылова и его «а вы, друзья, какъ ни садитесь, все въ музыканты не годитесь».

Еще объ одной симфоніи мейнингенскихъ «музыкантовъ», — объ «Орлеанской Дѣвѣ». Качество исполненія и постановки таковы, что мы не будемъ о нихъ говорить, ибо, по существу, придется повторить сказанное раньше. Только одно заставляетъ на минуту остановиться, а именно, «зрѣлище» въ этой пьесѣ: Реймскій Соборъ, толпа, пришедшая на коронацію и сама процессія.

Въ той же Прагѣ, въ 1912 году, я видѣлъ процессію «Божьяго Тѣла», когда торжественно, подъ балдахиномъ, шествовалъ съ Дарами, въ старинномъ, 15-го вѣка облаченіи, красавецъ-кардиналъ, князь архіепископъ Пражскій (Скрбенскій), а впереди него средневѣковые цехи рабочихъ, солдатъ, свиты, магистрата — всѣ въ костюмахъ эпохи. Десятки тысячъ зрителей, расходящихся только тогда, когда въ каретѣ 14-го вѣка, везомой восьмеркой лошадей, архіепископъ направляется домой, выработаннымъ, красивымъ жестомъ призывая на народъ «благословеніе Божіе».

Внѣшнее впечатлѣніе этого шествія и коронаціи въ «Орлеанской Дѣвѣ» были похожи, душевныя были совсѣмъ разныя. Восхищаясь пражской процессіей, я все время думалъ о «Великомъ Инквизиторѣ» Достоевскаго, о томъ, какъ принципы католической религіи — чудо, тайна и авторитетъ — мертвятъ свободное рѣшеніе человѣка. Смотря торжество въ «Орлеанской Дѣвѣ», было понятно, какъ среди этого великолѣпія должна страдать Іоанна Д'Аркъ, нарушившая обѣтъ. Если театръ могъ возбуждать такія мысли, ясно, какъ игралась пьеса, и ясно, что «роскошная» постановка была необходима для выявленія трагедіи героини.

Вотъ, приблизительно, что оставили Мейнингенцы въ памяти тѣхъ, кто ихъ видѣлъ. Начали они свои гастроли въ Москвѣ, въ 1896 году, въ театрѣ — тогда Лентовскаго, потомъ Новомъ Императорскомъ, потомъ Незлобина, словомъ, въ томъ, что между Большой Дмитровкой и Театральной площадью. Пріѣзжали въ Россію раза четыре, произвели фуроръ.

Какъ же создался такой театръ? Tornamo al antiquo.

Вернемся къ прошлому. Въ 1912 году герцогу было 90 лѣтъ. Итакъ, онъ родился около 1820 года, въ расцвѣтъ духовной Германіи. Про герцогство Мейнингенское можно сказать словами Гюго («Эрнани»), какъ и про Гессенское герцогство, что «Гессенскіе принцы такъ малы, что меньше даже собственныхъ владѣній» (кстати, — когда Николай II женился на Алисѣ Гессенской, слова эти при представленіи «Эрнани» въ присутствіи царя въ Маломъ Театрѣ, вычеркивались).

Политикой, слава Богу, герцогу заниматься не приходилось. И ясно, что молодой энтузіастъ, почти современникъ Гете и Шиллера, Вертеръ и Фердинандъ въ коронѣ герцога, кинулся въ искусство. Маленькое герцогство стало дѣлать великое дѣло. Вильгельмъ II, имѣющій теперь «позади себя» блестящее будущее, дружилъ съ пушечнымъ фабрикантомъ Круппомъ. Герцогъ тоже дружилъ съ человѣкомъ, фамилія коего начинается съ тѣхъ же двухъ буквъ — Кронекомъ. Кронекъ былъ художественнымъ директоромъ и режиссеромъ. Герцогъ былъ Мейнингенскимъ Саввой Мамонтовымъ, Кронекъ — его Шаляпинымъ. Оба считали себя нѣмцами, но фамиліи на «екъ», «икъ», «иль», — вѣдь это чехи (Кронекъ, Ондричекъ, Шпачекъ, Кубеликъ, Массарикъ, Квапилъ, Поспѣшилъ), а чехи... славяне. Итого, не обошлось и тутъ безъ вліянія «скифа, азіата», какъ насъ величаютъ французы, въ досадѣ на то, что его хоть убей, а души нашей онъ не пойметъ, ибо мы народъ порочный, — мало сбереженій дѣлаемъ.

Итакъ, комбинація такого нѣмца, какимъ надо отъ души пожелать, чтобы вновь сталъ каждый въ этой великой странѣ, этомъ мозгѣ земного шара, и славянина, а славянство не сердце ли нашей планеты? — и стали маленькій герцогъ и антиподъ Круппа — Кронекъ (одинъ убивалъ, другой просвѣщалъ) дѣлать великое дѣло. Стали собирать прекрасные лучи божества, — искусство, — въ пріемникъ, именуемый театромъ, собрали лучшую труппу и два десятка лѣтъ химически ее спаивали, были образованы и талантливы, знали, что нужно и какъ нужно, и зарубежный вельможа-помѣщикъ, какъ и русскіе

баре, создалъ, только не крѣпостной театръ съ Агашками и Палашками, а историческій театръ.

Ставъ на ноги, Мейнингенцы себя показали. Выражаясь грубо, обухомъ по головѣ треснули. Ихъ значеніе у насъ? Изъ Малаго Театра должно было вылетѣть черезчуръ невыносимое. Станиславскій прослушалъ курсъ и сталъ самъ профессоромъ, а потомъ великимъ ученымъ, творцомъ новыхъ путей. Публика... видѣвшая тогда Мейнингенцевъ, и сейчасъ говоритъ: спасибо. Возвратъ къ старому былъ больше немыслимъ.

Задавая мнѣ вопросъ, не революціонеръ ли я, старый герцогъ не подозрѣвалъ, что, скажи я ему «да», рядомъ бы сидѣли... товарищи, ибо самъ-то онъ, съ корнемъ вырвавшій много театральныхъ плевеловъ, сдѣлавшій много новыхъ посадокъ, самъ-то онъ кто? Только такіе революціонеры необходимы. Дантоны же и Мараты, и даже честные Бруты, извлекшіе мечъ, мечомъ и погибаютъ, а главное, не достигаютъ цѣли.

Перейдемъ къ нѣкоторымъ подробностямъ, — онѣ интересны. Мейнингенцы пріѣхали съ полнымъ ансамблемъ, привезли поѣздъ съ обстановкой пьесъ до мелочей включительно, привезли главныхъ статистовъ. Говорю — главныхъ, ибо другихъ они брали въ Москвѣ (въ «Юліи Цезарѣ» до 300 человѣкъ).

Жизнь толпы достигалась такъ. У Кронека каждый статистъ его труппы завѣдывалъ десятью другими, назовемъ ихъ десятками, подробно знавшими, что дѣлать его десятку, гдѣ стоять, куда и когда переходить, когда что говорить, и потому ему легко было инструировать его десятокъ. А всей арміей вѣдалъ Кронекъ, и получалось, что толпа живетъ, а не безсмысленно играетъ.

По поводу этой системы, разскажу слѣдующее: Кронекъ началъ репетиціи. Наши статисты ни гу-гу по-нѣмецки, ихніе по-русски. Для сокращенія времени на разговоры, Кронекъ расчертилъ сцену мѣломъ и поставилъ номера. Просилъ нашихъ записать, что послѣ такихъ-то словъ, такой-то десятокъ переходитъ туда, а такой-то сюда, и дѣло пошло лучше и скорѣе.

Черезъ 20 лѣтъ въ Императорскомъ Александринскомъ Театрѣ въ Петербургѣ вижу репетицію. Полъ сце-

ны — это какой-то учебникъ геометріи, чуть что не съ Пифагоровой теоремой и прочей мудростью, номера, буквы, чуть что не іероглифы. Зачѣмъ? Такъ Кронекъ дѣлалъ. Милые головотяпы! Въ Мейнингенѣ онъ этого не дѣлалъ. Какъ васъ здѣсь, такъ и его тамъ всѣ и безъ этого понимали.

Что это за проклятіе! Непремѣнно у всякаго новатора взять или его недостатокъ, или геніально глупо исказить его основную мысль. Мейнингенцы, напримѣръ, пользовались первые неровнымъ поломъ сцены, когда это было нужно (лугъ, лѣсъ, пиръ Валленштейна). Иные театры потомъ готовы были зеркальное озеро превратить въ цѣпь Альпійскихъ горъ, завалить «пратикаблями» сцену, что великаго русскаго актера Варламова заставило сказать однажды: «Что же это, по ровному мѣсту люди вовсе ходить перестали?»

Изъ-за незнанія языка Кронекъ въ Москвѣ завелъ звонокъ — начало репетиціи. Звонокъ появился во всѣхъ театрахъ.

Такія вещи не опасны, онѣ смѣшны, а посмѣяться всегда хорошо. Переворотъ былъ сдѣланъ, нужное новое слово сказано и оно навѣки осталось. Въ ужасной рамкѣ великіе русскіе актеры творили великую картину. Мейнингенцы избавили театръ отъ авгіевыхъ конюшенъ обстановки и заставили одновременно эту обстановку помогать исполненію. Они воскрешали исторію, чаровали фантазіей. И очень несправедлива будетъ къ нимъ исторія, если не поспѣшитъ отмѣтить, что они были прекрасные актеры.

Найдемъ оправданіе въ томъ, что ихъ революціонныя достиженія настолько всѣхъ ошеломили, что «слона-то»— труппу—и проглядѣли, ибо слишкомъ поражало все новое. Говорили: «У Кронека, если кто опоздаетъ на минуту, штрафуется мѣсячнымъ окладомъ, Кронекъ по хронометру на мѣстѣ. Скажетъ: «anfang» (начало), но головы не подыметъ посмотрѣть, всѣ ли собрались. Кронекъ — чиновникъ. Онъ къ публикѣ на первомъ спектаклѣ вышелъ въ мундирѣ и орденахъ, — вотъ, что говорили. Но странное дѣло—артисты обожали своего Geheimrat'а (тайнаго совѣтника), а мундиромъ (Кронекъ выросъ въ Гер-

маніи, — надо знать тамошнюю психологію) онъ выразилъ уваженіе къ публикѣ (къ вамъ выхожу-де въ парадѣ).

Однако, подъ нѣмецкимъ мундиромъ Geheimrat'a теплилась славянская душа, беззавѣтно любящая das Theater seiner Hoheit, котораго Кронекъ обожалъ. Если ему что похвалятъ, всегда скажетъ: — «Это не я, это герцогъ придумалъ, герцогъ рисунокъ далъ, герцогъ посовѣтовалъ, герцогъ рѣдко репетицію пропуститъ» (и это была правда). Да, Кронекъ бывалъ безпощаденъ. Онъ въ пухъ и прахъ разнесъ разъ вольнонаемнаго русскаго статиста-студента, за то, что тотъ опоздалъ на репетиціи къ выходу, оправдываясь тѣмъ, что его забыли «выпустить». Послѣ длиннаго и жестокаго разноса, Кронекъ позвалъ нѣмецкаго рабочаго, вѣдавшаго переноской декорацій, и спросилъ его: «Когда въ «Кровавой Свадьбѣ» третій выстрѣлъ въ пятомъ актѣ? Когда въ «Венеціанскомъ Купцѣ» во второй разъ играетъ музыка? Когда на «Пирѣ Валленштейна» такому-то подаютъ четвертый кубокъ?» На все точные отвѣты. «Стыдно»,—закончилъ Кронекъ,— «простой рабочій знаетъ чужое дѣло, а вы, человѣкъ образованный, пренебрегли собственнымъ».

Надо сказать, что Кронекъ интеллигентному русскому статисту предпочиталъ русскаго солдата, находя его исполнительнѣе, что и правда.

Закончимъ нашъ панегирикъ Мейнингенцамъ веселымъ расказомъ, тѣмъ, что американскіе кино-производители зовутъ: «a Comedie relief» — объ исполнительности русскаго солдата. Надо сказать, что военное вѣдомство отпускало по вечерамъ солдатъ московскаго гарнизона на спектакли въ качествѣ статистовъ въ Императорскіе Театры и даже отпускало ихъ днемъ на репетиціи, но старалось вечеромъ прислать другихъ людей, «чтобы всѣ заработали». И господамъ генераламъ невозможно было доказать, сколь сіе неразумно.

Вотъ, что было одинъ разъ въ Императорской Оперѣ. Режиссеръ отобралъ 12 человѣкъ стражи (репетировать некогда, люди явились за пять минутъ до начала) и говоритъ имъ: «Вотъ, выйдете, сюда станете, затѣмъ на меня поглядывайте и все, что я буду дѣлать, повторяйте, а

когда я съ мѣста пойду, и вы уходите! Поняли?» — «Такъ точно».

Вышли, стали, поглядываютъ на режиссера. Русскій «Кронекъ» забылъ собственную инструкцію и съ кѣмъ-то поздоровался, — стража на сценѣ пожала другъ другу руки. Положилъ руку въ карманъ, почесалъ у себя за ухомъ, снялъ съ пиджака нитку, — все это стража наидобросовѣстнымъ образомъ продѣлала тоже. — «Что у васъ статисты вытворяютъ?», — говорятъ режиссеру. Онъ обернулся и всплеснулъ руками, — какъ въ зеркалѣ это повторилось на сценѣ. Замахалъ руками, — а на сценѣ тоже. Схватился за голову и кинулся со сцены. Статисты въ той же позѣ за нимъ. Публика ревѣла отъ восторга, а узникъ, охраняемый стражей, не воспользовался свободой и не бѣжалъ.

Помыслить о чемъ-нибудь подобномъ у Кронека, это все равно, что представить себѣ римскаго папу женихомъ. Звѣрская, якобы, дисциплина Кронека привела къ порядку, порядокъ къ гармоніи, гармонія создала искусство и тотъ періодъ въ театрѣ, который такъ и уйдетъ въ исторію, подъ именемъ Мейнингенскаго.

Лѣтописцы и сказочники — вотъ кто они были. Правъ былъ милый герцогъ, когда говорилъ мнѣ: «aber es war gut». Но не только es war gut, не только это было хорошо. Это было добро въ формѣ прекраснаго. Тѣла тѣхъ, что здѣсь, на землѣ, назывались людьми, — герцогомъ Мейнингенскимъ въ Германіи, и купцомъ Саввой Мамонтовымъ въ Россіи, — эти тѣла сейчасъ въ могилѣ, мертвы и исчезли безъ слѣда. Дѣла ихъ безсмертныхъ душъ оставили крупнѣйшій слѣдъ.

2. ПОССАРТЪ.

Я виноватъ передъ памятью того, о комъ хочу разсказать, такъ какъ знаю, что сообщенное будетъ безцвѣтнѣе того, что я написалъ въ 1921 году, черезъ недѣлю послѣ смерти артиста Поссарта, о которомъ сейчасъ будетъ рѣчь.

Я написалъ мои о немъ воспоминанія и нѣкій русскій газетчикъ попросилъ ихъ у меня для «напечатанія». — «Если не пойдетъ, ради Бога, верните, я всѣ мои разсказы въ книжку хочу собрать». — «О чемъ тревожитесь, мое честное слово». Разъ десять я ловилъ этого рыцаря слова, такъ эта рукопись и исчезла. Іудейскій Богъ взялъ за обычай мстить до седьмого колѣна, германскій мало знакомъ съ понятіемъ всепрощенія, а язычники - славяне еще до крещенія, когда писали свои договоры, то включали «неустойку» такого рода:«аще же нѣтъ (если откажемся), да будетъ ны стыдно».

Какъ расхохочется культурный европеецъ надъ подобной неустойкой, и онъ правъ, ему ее трудно заплатитъ. Славянинъ по рожденію, я говорю моему «татю»: «да будетъ ти стыдно» (воромъ въ древней Руси назывался практическій преступникъ, а жуликъ былъ «тать»). У меня сей тать утащилъ время, а у читателя болѣе интересный разсказъ, ибо легче написать двѣ новыя вещи, чѣмъ возсоздать старое, когда исчезла свѣжесть, дѣвственность настроенія. А вмѣстѣ съ тѣмъ пропускать Поссарта не слѣдуетъ.

Если сейчасъ въ Германіи вы скажете «Поссартъ», то на васъ замахаютъ руками, и послѣдуютъ эпитеты, вродѣ «горлодеръ», «грызущій кулисы», или «обращикъ театральности» и пр., и пр., а также широко откроютъ на васъ глаза и скажутъ, что это недоступно пониманію, когда вы укажете на его тріумфы въ Россіи.

А это такъ было. И начались они, кажется, въ 1886 году, я ошибаюсь на годъ, не больше, но когда онъ въ расцвѣтѣ силъ пріѣхалъ впервые въ Москву (умеръ онъ 80 лѣтъ).

Въ Каретномъ ряду, тамъ, гдѣ началъ и Художественный Театръ, былъ тогда скверненькій деревянный театръ Мошнина, конечно, съ газовымъ освѣщеніемъ. Вотъ въ этомъ театрѣ Постомъ, когда русскіе спектакли были, какъ извѣстно, запрещены, при пустомъ почти театрѣ, дебютировалъ въ роли Шейлока «артистъ Королевскихъ Мюнхенскихъ театровъ Поссартъ».

Публики было, какъ говорится, «котъ наплакалъ». Извѣстный вліятельный тогда критикъ Флеровъ (псевдо-

нимъ Васильевъ), писавшій тогда по понедѣльникамъ «Театральную хронику», дѣлаетъ исключеніе и спѣшитъ съ панегирикомъ. Публика, въ общемъ, въ Москвѣ, крайне недовѣрчивая къ критикѣ, Флерову вѣрила, кинулась въ театръ и съ тѣхъ поръ Поссартъ всякій свой пріѣздъ и не выходилъ изъ «аншлаговъ» (полный сборъ), а пріѣзжалъ онъ въ Россію разъ восемь до 1914 года.

Чѣмъ же этотъ, по мнѣнію современныхъ нѣмцевъ, «горлодеръ» такъ восхищалъ москвичей, часть которыхъ еще помнила Мочалова, а большинство было воспитано на школѣ Прова Садовскаго и Шумскаго, типичныхъ представителей того, что зовется у насъ «нутро»? На это отвѣтъ — разсказъ о немъ. Его враги — нѣмцы, считали его евреемъ. (Замѣтили вы, что, когда возраженія слабы, упрекъ въ еврейскомъ происхожденіи якорь спасенія для ничтожествъ?). Самъ онъ упорно выдавалъ себя за германца, но любимыми его ролями были: «Meine drei Iuden» («Мои три еврея»), — «Шейлокъ», «Натанъ Мудрый», и раввинъ Зихель въ пьесѣ «Другъ Фрицъ».

Со временъ Шекспира и до Гаррика (конецъ 18 вѣка) «Венеціанскаго купца» играли водевилемъ. Гаррикъ первый понялъ роль Шейлока и послѣ него пошло два толкованія въ рамкахъ трагичности образа Шейлока — за и противъ Шейлока. Я думаю, что и то, и другое невѣрно, а правильно лишь данное Шекспиромъ.

Когда въ первомъ актѣ появляется озлобленная фигура стараго еврея, когда Поссартъ-Шейлокъ прорывается въ своемъ монологѣ къ тѣмъ, кто зовутъ себя христіанами, то вы вспоминаете, что за двѣ тысячи лѣтъ съ Рождества Христова пережило еврейство, какія страданія и внѣшнія и духовныя, и «вотъ когда нужны деньги, вы ко мнѣ». Четырьмя словами запротоколилъ это отношеніе нашъ богъ-Пушкинъ: «проклятый жидъ, почтенный Соломонъ», ибо когда намъ нуженъ «заемъ» мы вѣдь всегда идемъ къ «почтенному Соломону», ну, а когда векселю срокъ, то платимъ (часто не платимъ) всегда «проклятому жиду».

Сегодня у Шейлока милостивый стихъ, онъ готовъ дать, «только обезпеченіе невѣрно, товаръ вещь ненадежная». «Что же мнѣ взять въ обезпеченіе?» И Поссартъ-

Шейлокъ готовъ интимно потрепать по плечу Антоніо, тотъ гадливо отстраняется и молніи гнѣва, обиды, униженія и ненависти вспыхиваютъ на лицѣ Шейлока, но все это спрятано подъ улыбкой банкира. «Ахъ такъ» — вотъ что передаетъ его лицо, и онъ тутъ же предлагаетъ «фунтъ мяса».

Страшный мстительный еврей! Когда въ третьемъ актѣ онъ узнаетъ, что ограбленъ, какъ мальчишка, что его «объегорили», виденъ хватающійся за пейсы «жидъ», полы средневѣковой хламиды распахнулись и видны дешевые штаны, Шейлокъ рветъ на себѣ пейсы и топочетъ разставленными ногами, но, узнавъ, что его дочь обмѣняла дорогое кольцо на обезьяну, въ немъ вновь просыпается человѣкъ, и онъ съ глубокой скорбью произноситъ «подарокъ Ліи (его покойная жена)» — видна въ этихъ двухъ словахъ вся его любовь къ женѣ, очерчена святость семейнаго начала въ еврействѣ (они лучшіе мужья и отцы) и тутъ же презрѣніе къ дочери: какой же она дѣлецъ, ибо на это кольцо можно купить «лѣсъ обезьянъ».

Въ этомъ актѣ Шейлокъ гадливъ, но его жалко и онъ чуть-чуть смѣшенъ. Въ послѣднемъ актѣ вы видите обезумѣвшаго отъ жажды мести, окаменѣвшаго изувѣра. Все исполненіе до словъ Порціи «ни капли крови» это — не доводите человѣка до отчаянія, оно на васъ же и отзовется.

Поссартъ не игралъ садиста мести, но давалъ бога мести. Излишне мучить Антоніо онъ не будетъ, времени терять тоже, и возгласъ Порціи «стой!» — только досадная задержка. Но когда смыслъ словъ «ни капли крови» сознанъ, ножъ безсильно выпадаетъ (причемъ каждый разъ аккуратно вонзался въ полъ), добыча ускользнула, и Шейлокъ еще способенъ кое-какъ владѣя собой, вырвать ножъ и сказать: «отдайте деньги и пустите меня уйти». Но тутъ послѣдній ударъ: его крестятъ.

Я часто видѣлъ въ этомъ мѣстѣ, какъ лицо артиста становилось блѣдно-зеленымъ, вся фигура никла, онъ опускался на полъ и на вопросъ, «доволенъ ли ты, жидъ», чувствовалась въ отвѣтѣ «я доволенъ» полная смерть духовная. Артистъ на вашихъ глазахъ старѣлъ на 25 лѣтъ не только лицомъ, но и фигурой. Когда его припо-

дымаетъ (самъ онъ идти не можетъ) его другъ Тубальдъ и ведетъ къ выходу, то кто-то изъ друзей Антоніо показываетъ ему языкъ, на что Поссартъ-Шейлокъ грустно качаетъ головой, а въ душѣ у зрителя: «не бей лежачаго», ибо этотъ Шейлокъ, вернувшись домой сляжетъ, чтобы больше уже въ этой жизни не встать.

Много разговоровъ было въ Москвѣ тогда о Поссартскомъ Шейлокѣ, именно разговоровъ, а не споровъ. Я — тогда юноша — съ нѣсколькими товарищами былъ въ одномъ домѣ, гдѣ объ этомъ спектаклѣ бесѣдовалъ самъ В. С. Соловьевъ и молодой приватъ-доцентъ князь С. Н. Трубецкой. Мы молодежь, слушали.

Соловьевъ, всегда къ молодежи милостивый (мы его обожали за доступность и не боялись «учить его», что футболъ, только что родившійся лаунъ-теннисъ, лапта и прочее «есть вещь», причемъ Соловьевъ любилъ это слушать), — Соловьевъ, обращаясь къ одному изъ насъ сказалъ: «А вы что скажете?» и получилъ въ отвѣтъ: «Злой онъ, противный, а его жалко». — «Вотъ видите, — продолжалъ Соловьевъ разговоръ съ Трубецкимъ, — молодежь говоритъ «жалко», а не думаете ли вы, что еврейскимъ вопросомъ, антисемитизмомъ мы обязаны католичеству? Оно евреевъ гнало и возбуждало ихъ ненависть 2000 лѣтъ. Конечно, у евреевъ есть недостатки и даже пороки, какъ у всѣхъ. Они обращались съ нами всегда по-еврейски, ну, а мы съ ними никогда по христіански, — вотъ и вырыли пропасть».

Мысль этой фразы повторяется въ статьѣ Соловьева «Христіанство и еврейскій вопросъ». Не помню, до или послѣ 1886 года она написана. Если послѣ, то почему знать, какую роль въ этой статьѣ игралъ Поссартовскій спектакль. Странно только, что Соловьевъ, такъ вѣрно указавшій на одну изъ мрачныхъ сторонъ католицизма, на его человѣконенавистничество, и самъ едва не перешелъ въ католицизмъ и что духъ этого великаго мыслителя не выдержалъ, какъ говоритъ Достоевскій, «рѣшенія свободнаго и вѣры свободной» и готовъ былъ «вручить совѣсть» именующему себя Намѣстникомъ Христа. Странно и грустно, что и Соловьевъ не перенесъ «мученій сво-

боды», предрекаемыхъ людямъ Великимъ Инквизиторомъ (Братья Карамазовы).

Въ лирическомъ монологѣ въ «Натанѣ Мудромъ» Поссартъ спокойно, красиво и величаво воспѣвалъ «рѣшеніе свободное». Есть евреи изъ Шклова и Бердичева, мы такихъ знаемъ. Есть и сейчасъ на островахъ Архипелага или близъ Іерусалима евреи, про которыхъ и антисемитъ скажетъ «ну совсѣмъ, знаете ли, Авраамъ, Іаковъ, библейскій такой». Такихъ мнѣ удавалось видѣть и таковъ Поссартъ по внѣшности, особенно по походкѣ и движеніямъ. По внутреннему содержанію артистъ давалъ человѣка, которому пережитыя страданія уже много лѣтъ, какъ открыли истину, и ему не зачѣмъ горячиться, спорить и волноваться.

Горько плакать въ жизни, рыдать онъ больше не будетъ, смѣяться тоже, но внутренняя улыбка спокойнаго заката съ нимъ неразлучна. И разсказъ бѣднаго еврея могучему султану о трехъ кольцахъ проникнутъ чувствомъ: «милый мальчикъ, садись, выслушай, вотъ оно какъ», и по складамъ, терпѣливо и любовно онъ все объясняетъ и, закончивъ, точно спрашиваетъ: «Ясно? Да иначе вѣдь и быть не могло».

«Натанъ Мудрый» имѣетъ приклеенное къ себѣ выраженіе «скучища» и если его играть невѣрно, то такъ оно и есть. Но Поссартъ не давалъ скучать. Его спектакль была мирная задушевная бесѣда о свободѣ духа, о вѣротерпимости, а велъ эту бесѣду мудрецъ, пожалуй, своего рода Владимиръ Соловьевъ въ костюмѣ своего вѣка, носимомъ столь же естественно, что, скажемъ, сюртукъ или мундиръ сидѣли бы на немъ такъ же, какъ корона на головѣ банкира.

Поссартъ строго держался указанія Лессинга Натанъ — «Мудрый». Всѣ качества Натана — послѣдствіе мудрости, онъ другъ мудрости, и вотъ что будетъ, если играть Натана иначе. Если плохо, то скучище, а если невѣрно, то нижеслѣдующее.

Въ 1922 году пригласила насъ, артистку О. В. Гзовскую, артиста В. Г. Гайдарова и меня, одна крупная кино-фабрика въ Мюнхенѣ просмотрѣть ленту «Натанъ Мудрый», превосходно поставленную и въ исполненіи одно-

го изъ немногихъ талантливыхъ современныхъ нѣмецкихъ артистовъ Крауса. Намъ сообщили, что лента эта баварской католической партіей была освистана, и ее, во избѣжаніе скандала, въ Мюнхенѣ пришлось снять.

Странное дѣло! Насколько исполненіе Поссарта умиротворяло, настолько, смотря эту картину, получалось обратное впечатлѣніе. Плохой христіанинъ, я тѣмъ не менѣе восхищаюсь евангельскимъ: «Нѣсть вамъ эллинъ, ни іудей», и принимаю эту истину. Но, смотря на ленту «Натанъ Мудрый», у меня буквально «стояла шерсть»... противъ еврейства, ибо Натанъ былъ выведенъ одной краской (жертвой всеблагой и всепрощающей), а христіане и магометане чудовищами жестокости. Другими словами, тутъ исказили идею Лессинга.

По моему, много мужества и артистической честности проявила Гзовская, сказавъ еврею—хозяину фирмы и еврею-режиссеру (артистка впослѣдствіи въ этой фирмѣ работала): — «Ваша преступная ошибка въ томъ, что вы поставили умышленно не «Натана Мудраго», а «Натана Святого».

Между тѣмъ, въ Натанѣ есть черты хитрости, онъ благородный, честный дипломатъ, что и выявлялъ Поссартъ, особенно въ сценѣ, гдѣ деспотъ Халифъ, ярый сторонникъ Ислама, задаетъ ему вопросъ, какая вѣра подлинная. Тонкая улыбка проходитъ по лицу артиста: «ты, молъ, меня ловишь, но нѣтъ, не поймаешь», и онъ поэтично и мудро разсказываетъ сказку о трехъ кольцахъ: — какъ старый арабъ, владѣвшій драгоцѣннымъ перстнемъ, любя троихъ сыновей одинаково, далъ передъ смертью каждому по кольцу, причемъ два было поддѣльныхъ, и какъ онъ умеръ, не сказавъ, которое настоящее, и какъ братья вступили въ споръ.

Третій Поссартовскій еврей — Ребъ Зихель въ «Другѣ Фрицѣ», помѣшанный на томъ, чтобы женить людей, добрый фанатикъ мысли, что «не добро человѣку быть едину», и вся его жизнь — устройство браковъ. Тутъ онъ хитритъ, волнуется, огорчается, и когда другъ Фрицъ, закоренѣлый холостякъ, женится, то онъ ликуетъ и танцуетъ, что-то вродѣ маюфеса (танецъ на еврейскихъ свадьбахъ) съ ужимками еврея изъ черты осѣдлости, но съ ду-

шой незлобивой и расположенной къ людямъ.

Поссартовскому Шейлоку вы ужасались, потомъ сострадали, вы сочувствовали мудрости его Натана, но его Зихеля вы просто любили, такой онъ былъ славный, «уютный», какъ почему-то говорятъ, когда хотятъ отмѣтить чью-нибудь сердечную теплоту.

Много лѣтъ спустя я вновь подумалъ о Поссартовскомъ Зихелѣ и о Натанѣ одновременно. Въ 1918 году въ Москвѣ, въ еврейскомъ театрѣ «Габима», въ антрактѣ я разговорился съ просвѣщеннымъ Мазе, московскимъ главнымъ раввиномъ.

«Что скажете, ребе, о мѣропріятіяхъ Троцкаго? — спросилъ я. Ребе усмѣхнулся: — Векселя-то выдаетъ Левъ Давидовичъ Троцкій, а боюсь, что платить по нимъ придется Лейбамъ Бронштейнамъ» (Троцкій — урожденный Бронштейнъ). Я почему-то вспомнилъ Зихеля - Поссарта. Мудрое ли добродушіе моего собесѣдника-ребе, картина ли подлости и ужаса, когда этихъ Зихелей Бронштейновъ громятъ, само ли Поссартовское исполненіе — не знаю, но милый, теплый спектакль «Друга Фрица» черезъ 22 года воскресъ въ моей памяти.

Однако, коронной ролью Поссарта былъ, безспорно, Яго въ «Отелло». Господа гастролеры никогда въ этой роли не выступали. Поссартъ всѣ пять актовъ игралъ его въ одномъ зеленомъ, одинаковаго тона костюмѣ ландскнехта, въ иныхъ сценахъ въ латахъ и шлемѣ, игралъ его молодымъ человѣкомъ (Яго поручикъ) съ русой, рыжеватаго отлива бородкой.

Вы видѣли, что это иностранецъ, т. е. не итальянецъ, какъ другіе, кромѣ Отелло. Про Яго говорятъ въ пятомъ актѣ: «спартанскій песъ», ясно, что Яго — грекъ, вѣрнѣе, то, что сейчасъ зовется левантинецъ, т. е., когда человѣкъ сообщаетъ, что его мать изъ Мальты, отецъ родился въ Аргентинѣ, жизнь прожита въ Генуѣ или той же Венеціи, родственники въ Греціи и Испаніи, словомъ, когда происхожденіе «темное».

За Отелло Яго готовъ въ «огонь и воду», и когда Яго съ дьявольской геніальностью доказываетъ квази- виновность Дездемоны, то вы, зритель, чуть что не наизусть знающій пьесу, ловите себя на смущеніи: «чортъ возьми,

вѣдь Яго-то правъ». Но это вы, зритель. А вѣдь Отелло пьесы не знаетъ, и монологовъ Яго не слыхалъ.

Въ этихъ монологахъ Поссартъ-Яго былъ страшенъ своимъ полнымъ спокойствіемъ. Обдумывая гибель Отелло, онъ попѣваетъ, посвистываетъ, чиститъ шлемъ и латы. Какой-то Шекспировскій Смердяковъ, выродокъ очаровательный въ компаніи, душа общества, умный, спокойный, увѣренный въ себѣ дьяволъ.

Когда все готово къ убійству, душа Отелло разорвана, Дездемона плачетъ, онъ спокойно прислоняется къ стѣнѣ и даже не наблюдаетъ, онъ только ждетъ, ибо все готово, а теперь и отдохнуть можно.

Зритель рѣдко испытывалъ такое чувство крайняго возмущенія, достигнутаго художественнымъ исполненіемъ артиста, а потому получалъ наслажденіе, хотя на спектакляхъ, гдѣ Поссартъ игралъ Яго, успѣха въ смыслѣ аплодисментовъ было очень мало, такъ его Яго былъ отрицателенъ. Зато его Яго всегда имѣлъ полный театръ.

Лично мнѣ всего больше нравился его Мефистофель, можетъ быть, въ виду величавости Гетевскаго произведенія. На высокой грудѣ книгъ въ кабинетѣ Фауста вдругъ появляется онъ, съ лицомъ и голосомъ, точно изъ мѣди, съ такой фигурой, что, если ткнуть ее шпагой, та пройдетъ насквозь, что-то жуткое, потустороннее въ образѣ человѣка. Все въ немъ человѣческое, но это не человѣкъ, — таково его первое появленіе.

Исполненіе имъ Мефистофеля можно назвать проникновенно-комедійнымъ. Его разсказъ, какъ священникъ «сперъ» драгоцѣнности, предназначенныя Маргаритѣ, пѣсенка о блохѣ, сцена съ Мартой, возбуждаютъ въ васъ жуть, прерываемую улыбкой, а иногда и смѣхомъ.

Поссартовскій Мефистофель былъ духомъ отрицанія въ самомъ человѣкѣ. Отрицаніе непремѣнно приводитъ человѣка къ гибели, если отъ него не отрѣшиться, и потому Поссартовскій Мефистофель страшенъ. Но самому-то духу зла пустяки забрать человѣка, впустившаго его къ себѣ.

Вѣдьма передъ «омоложеніемъ» Фауста, творитъ свои заклинанія, и вы сознаете безсмыслицу ненужной обрядности, ничѣмъ не согрѣтой. Народъ упивается и

горланитъ въ погребѣ Ауэрбаха. Надо убрать съ дороги Валентина. Все это для Мефистофеля пустяки, «все равно, моимъ ты будешь», и въ этомъ все.

Къ выраженію проникновенная комедійность, мнѣ хочется прибавить: — потусторонняя комедійность. Вотъ исполненіе Поссарта, даже въ мельчайшихъ подробностяхъ, до походки включительно, такъ идеально припадалъ онъ на ногу; ноги, какъ ноги, но въ одной что-то не такъ, не совсѣмъ человѣческое (козлиное по пьесѣ).

Вотъ «горлодеръ» Поссартъ въ тѣхъ роляхъ, въ которыхъ онъ почти 25 лѣтъ былъ однимъ изъ любимцевъ Москвы, считавшей его «своимъ». А «нашъ» въ Москвѣ было много, почти все. «Нашему» многое прощалось.

Внѣ сцены было не за что любить Поссарта, онъ былъ заносчивъ, чванливъ, а когда надо — подхалимъ. Распропагандировавшаго его въ Москвѣ Флерова онъ на одномъ литературномъ обѣдѣ сравнилъ ни съ кѣмъ инымъ, какъ съ Вольтеромъ, въ расчетѣ на дальнѣйшія рецензіи. Такъ Флерова и дразнили «Вольтеръ Поссартовскій». Приглашенный на обѣдъ къ хозяину столицы, князю В. А. Долгорукову, онъ, прощаясь съ нимъ... поцѣловалъ ему руку, старый баринъ чуть въ обморокъ не упалъ.

Все это прощалось, любили за игру. Назначенный интендантомъ театра (по нашему директоръ), онъ сталъ третировать людей. Такъ, извѣстному почтенному дирижеру бывшихъ симфоническихъ собраній въ Москвѣ, онъ, на заявленіе, что для него нужны двѣ репетиціи, величественно заложивъ руку за бортъ сюртука, отвѣтилъ: «я даю одну». Злые языки утверждаютъ, что, когда въ Мюнхенѣ задумали строить театръ для Вагнеровскихъ постановокъ, то Поссартъ, будучи интендантомъ, и зная ранѣе другихъ мѣсто постройки театра, спекульнулъ, купивъ по сосѣдству землишку, поднявшуюся, разумѣется, потомъ въ цѣнѣ. Нечестнаго тутъ, разумѣется, ничего не было, но и ничего художественнаго.

Бывалъ онъ, вѣроятно, капризенъ, по крайней мѣрѣ много разъ подавалъ изъ интендантовъ въ отставку. Власти, въ концѣ концовъ, извелись и отставка была принята.

Поссартъ страдалъ маніей величія и, какъ самъ Ген-

рихъ Ибсенъ, этотъ мыслитель въ драматургіи, болѣлъ орденоманіей. Его ордена не могли помѣститься не только на передней, но и на тыловой части его мундира, а ему все мало.

Въ бытность его въ отставкѣ, въ Мюнхенъ пріѣзжалъ испанскій король, котораго вечеромъ чествовали спектаклемъ. Отставной Поссартъ гуляетъ по улицѣ, въ театръ не идетъ, и, видя, какъ въ театръ входитъ его замѣститель, Поссартъ говоритъ про новаго интенданта, сопровождающему его пріятелю: — «Видишь, онъ идетъ въ театръ и получитъ мой испанскій орденъ». Смѣялись надъ его фразой, вѣчно повторяемой актерамъ: — «главное на сценѣ — естественность». Своимъ красивымъ, дивно выработаннымъ голосомъ баритональнаго оттѣнка, онъ эту фразу выпѣвалъ, а на словѣ «естественность» — пускалъ невѣроятныя фіоритуры.

Смѣялись надъ тѣмъ, что, пріѣхавъ въ Петербургъ и получивъ отъ студентовъ Петербургскаго университета благодарственный адресъ за свою игру, онъ на ихъ вопросъ, какъ этотъ адресъ ему адресовать, отвѣтилъ: — «Милые, дорогіе друзья, я ненавижу всяческіе титулы. Напишите совершенно просто (пауза)... бывшему главному интенданту Королевскихъ придворныхъ театровъ... профессору, доктору (пауза)... солисту, дѣйствительному тайному совѣтнику, дворянину (пауза)... фонъ-Поссарту» (все вспомнилъ). Ему было пожаловано дворянское дстоинство «фонъ».

Вотъ его недостатки, какъ человѣка. Конечно, нѣмцы могли его тогда за это не любить, ибо съ ними-то онъ былъ постоянно. Но даже современные нѣмецкіе артисты издѣваются надъ его искусствомъ и, думается, вотъ почему.

Поссартъ былъ актеромъ, такъ называемаго академическаго толка, его сила была — работа, умѣнье, доведенное до совершенства и вдумчивость. Все это подымало его иногда до подлиннаго искусства, онъ блѣднѣлъ въ Шейлокѣ, плакалъ въ сценѣ, когда Лиръ узнаетъ Корделію, и своимъ мастерствомъ часто захватывалъ публику. Онъ великолѣпно умѣлъ молчать, слушать и смотрѣть на сценѣ, приковывая этимъ къ себѣ зрителя.

Между тѣмъ, современные нѣмцы отреклись отъ старой своей школы, а переживаніямъ не научились. Они просто не имѣютъ о нихъ понятія, и въ огромномъ большинствѣ случаевъ они просто плохіе актеры. Работать разучились, чувствовать не умѣютъ... ну, и давай ругать Поссарта, тѣмъ болѣе, что кое въ чемъ они не совсѣмъ неправы. Напримѣръ, Гамлетъ въ его исполненіи былъ прекрасной декламаціей, но и только, Уріель Акоста — тоже, а король Лиръ, какъ это ни странно, — нѣтъ. Публика на «Лирѣ» плакала.

Зато гдѣ враги его могли отыграться, это на его эстрадныхъ выступленіяхъ, гдѣ онъ былъ внѣшнимъ, но опять-таки первокласснымъ декламаторомъ. Но... тутъ онъ грѣшилъ, и очень грѣшилъ.

Репетируетъ разъ Поссартъ какую-то классическую вещь съ оркестромъ. Среди его поклонниковъ молодой оркестрантъ, нѣкто Миша Табаковъ, страстный поклонникъ его спектаклей (по три-четыре раза каждый смотрѣлъ). Миша по-нѣмецки даже и трехъ словъ не знаетъ, а Поссартъ читаетъ четко, красиво, очень музыкально (если не ошибаюсь, для него Шуманъ написалъ музыку къ «Манфреду»), Миша играетъ на скрипкѣ и наслаждается чтеніемъ артиста. Но во время музыкальной паузы у Поссарта трижды подрядъ встрѣчается слово Tod — смерть, — произнесенное такъ, что «о» звучало, какъ выстрѣлъ.

По окончаніи репетиціи, Миша дѣлится впечатлѣніями: — «Ахъ, хорошо! Ахъ, какъ хорошо! Но какой это подлецъ во время его чтенія три раза содовую откупорилъ?» (Миша «Tod» принялъ за откупориваніе бутылки).

Вотъ безпощадный разсказъ о Поссартѣ. Какъ художникъ, онъ иногда впадалъ въ ошибки, какъ человѣкъ, бывалъ «въ заботы суетнаго свѣта малодушно погруженъ». Это, повторяю, мы, москвичи, ему прощали, ибо все это поглощалось принесенными имъ подлинными художественными цѣнностями. Не даромъ его горячими поклонниками, кромѣ такъ называемой «всей Москвы», были такія жемчужины «Берендѣева Посада», какъ Клю-

чевскій, Соловьевъ, Ленскій, С. И. Мамонтовъ и имъ подобные.

Поссартъ далъ много русской публикѣ, но онъ далъ много и русскому театру. Вспомнимъ, что въ эту эпоху еще существовалъ варварскій обычай «выхода на поклонъ» послѣ удачной сцены. Поссартъ, когда его на третьемъ спектаклѣ встрѣтили апплодисментами, замеръ въ позѣ, «переждалъ» апплодисменты и началъ роль. Онъ внесъ въ наши же спектакли порядокъ и уваженіе къ нимъ.

Далѣе, вспомнимъ, что о тщательности костюма и грима ратовалъ у насъ одинъ Ленскій. Гримы Поссарта заставляли о себѣ говорить, и не его ли манера гримироваться, вызвала къ жизни нашихъ первыхъ сейчасъ въ мірѣ гримеровъ-парикмахеровъ, такихъ подлинныхъ артистовъ, какъ Федоръ Корнѣевъ и Николай Максимовъ въ Маломъ Театрѣ, Яковъ Гремиславскій въ Художественномъ?

Вспомнимъ, что Аркашки и Шмаги — эта мразь русскаго театра, — еще доживали на сценѣ свои послѣдніе дни, и узнаемъ, что Поссартъ въ день спектакля съ утра молчалъ (берегъ голосъ) и сосредотачивался. Приходится признать, что онъ, какъ и Щепкинъ, подалъ примѣръ благоговѣйнаго отношенія къ искусству. Пускай это если не мелочи, то во всякомъ случаѣ подробности, но цѣльность, кованность создаваемаго образа, вѣчная работа, культурность — это уже не мелочи.

Нашего «нутра» онъ не признавалъ. Но послѣ него и русскій артистъ увидѣлъ, что на одно нутро полагаться невозможно, что вдохновеніе, а-ля Горевъ, даже при чертахъ геніальности, вещь рѣдкая, но, что къ вдохновенію приводитъ работа и что само собою ничего не дается.

Зосима Достоевскаго, въ бесѣдѣ съ Хохлаковой, опредѣляетъ любовь двояко: «мечтательная и дѣятельная». Поссартъ, несмотря на всѣ свои слабости, любилъ театръ этой послѣдней любовью.

Странное дѣло: современный актеръ не изъ Мюнхенскаго театра его памяти не любитъ, а его сослуживцы говорятъ о немъ тепло.

Держась правила нашего московскаго театра («что

говорятъ рабочіе?»), я разъ на репетиціи въ Мюнхенскомъ, бывшемъ Королевскомъ Театрѣ въ 1923 году, — на репетиціи спектакля на русскомъ языкѣ, артистовъ Гзовской и Гайдарова, угостилъ рабочихъ пивомъ и заставилъ ихъ разговориться о Поссартѣ. Ни одинъ не отозвался плохо, а на вопросъ: «былъ онъ строгъ?», — говорили: «очень, но дѣло зналъ, а главное, любилъ, а всѣхъ строже былъ къ себѣ».

Разсказали мнѣ рабочіе интересную подробность. Въ Шиллеровскомъ «Фіеско» Поссартъ игралъ Мулей-Гассана (я видѣлъ его въ 1892 году въ Мюнхенѣ), игралъ великолѣпно: — Мулей-Гассанъ — дикарь, понятіе о добрѣ и злѣ у него вродѣ «добро, когда укралъ я, а зло, когда украли у меня», вотъ, что выявлялъ въ духовномъ образѣ Гассана Поссартъ. Во внѣшнемъ образѣ полуобезьяна, ловкая, стремительная, молніеносно - увертливая. И у Поссарта была сцена, гдѣ онъ съ одной стороны кулисъ наискось бѣжитъ на другую сторону сцены и черезъ широкій столъ прыгаетъ въ окно. Но дадимъ слово рабочему: — «Интенданту былъ 71 годъ, его просили играть Гассана. очень ужъ хорошо игралъ, онъ отказывался, говорилъ, что старъ, наконецъ, согласился, назначилъ репетицію, пришелъ, а прыжка боится. Одиннадцать разъ на репетиціи продѣлалъ онъ прыжокъ. Все не выходило, какъ слѣдуетъ. Говоримъ мы ему: г-нъ интендантъ устанетъ. А онъ намъ: «воинъ въ бою, художникъ на сценѣ имѣютъ право умереть, но не устать». Зато на спектаклѣ онъ, какъ перо, перелетѣлъ черезъ столъ въ окно». И рабочіе закончили: «Никто не отниметъ у него искусства».

По мнѣнію Поссарта, у него отобрали испанскую побрякушку, якобы «его испанскій орденъ». Но истинный «знакъ отличія» его жизни у него неотъемлемъ и переживетъ его долгіе годы. Этотъ знакъ — серьезность актера въ искусствѣ, серьезность въ его работѣ, серьезность его достиженій.

М. И. Драгомировъ, извѣстный военный ученый, одна изъ немногихъ гордостей нашей предреволюціонной арміи, приблизительно такъ начинаетъ свою монографію объ Іоаннѣ Д'Аркъ: «Есть историческія имена, которыя какъ

бы символизируютъ главныя дѣянія жизни лица, эти дѣянія совершившаго. Такъ епископъ, подписавшій Іоаннѣ Д'Аркъ смертный приговоръ, носилъ имя — Кошонъ (свинья)».

Имя Поссарта было Эрнстъ (серьезный).

3. Мастерство и изящество.

Одна часть людей въ Россіи любила говорить: «французы легкомысленный народъ», другая часть жила Грибоѣдовскимъ: «ахъ, Францiя, нѣтъ въ мірѣ лучшаго края», и этотъ «урокъ, который былъ имъ съ дѣтства затвержденъ», повторяли у насъ не только «двѣ княжны». А про нашихъ писателей широкая русская публика рѣшила: Чеховъ — пессимистъ, Достоевскій (сказавшій, что «человѣкъ созданъ для счастья») — мрачный талантъ, Островскій — бытовикъ, а общечеловѣчность за великолѣпнымъ бытомъ мы проглядѣли.

Что это, легкомысліе или недомысліе? Не забудемъ, что въ нашемъ «великомъ, свободномъ, могучемъ языкѣ», во истину «отрадѣ и утѣшеній въ дни сомнѣній», встрѣчается единственное въ мірѣ понятіе, какъ «авось», и пословица: «Богъ не выдастъ, свинья не съѣстъ».

Нашъ ярлыкъ, навѣшенный на французовъ, не снять ли нами съ самихъ себя, ибо мы, въ сущности, основательно «легкомысленно» не знаемъ Франціи? Наши прожигатели жизни кутили въ Парижѣ, вотъ мы и рѣшили, что Парижъ — это міровой кабакъ, а въ искусствѣ, увидавъ ихъ канканъ и оперетку, правда, изумительную, произнесли приговоръ: «мало». Александръ Дюма, — отецъ интересной «желѣзнодорожной» литературы, нѣкогда начерталъ, что въ Россіи есть «развѣсистая клюква», и всѣ про эту клюкву знаютъ, не вѣдая, что, напримѣръ, исторія Россіи была извѣстна французамъ раньше, чѣмъ намъ: — въ 1787 году вышла въ Парижѣ, по приказу Людовика ХіУ, объемистая исторія Россіи въ 5 томахъ, не помню автора.

Начинается эта исторія Россіи съ призванія варяговъ. Въ ней я, напримѣръ, встрѣтилъ сотни пословицъ

(въ описанiи быта), о которыхъ до тѣхъ поръ не имѣлъ представленiя. Авторъ 10 лѣтъ собиралъ матерiалы въ Россiи. Исторiя Карамзина появилась много лѣтъ спустя.

Я не собираюсь доказывать азбучныхъ истинъ о когда-то цѣнной французской культурѣ, но буду спорить противъ несправедливаго штампа «легкомыслiя». Но что мнѣ кажется вѣрнымъ, это то, что они народъ весьма позитивный. Они никогда не стремились «хватать звѣздъ съ неба», въ то время, какъ мы, русскiе, мечтаемъ «самихъ себя за волосы отъ земли приподнять». Потому я думаю, что русскiй и французъ абсолютно противоположны, и потому они говорятъ про насъ: «les reveurs», а мы про нихъ: «жалкiй и пустой народъ» (Лермонтовъ). Но заглянемъ во взаимныя качества. Не лучше ли будетъ? А ихъ, если приглядѣться, у французовъ найти будетъ легко.

Мой разсказъ о театрѣ и на очереди два французскихъ артиста. Первый — это Кокленъ старшiй, — старшiй, ибо ихъ было два брата, оба артисты дома Мольера, французскаго Малаго Театра, — Comedie Francaise.

Русскаго читателя ошеломлю заявленiемъ, что нашего нутра, нашего наитiя въ театральномъ искусствѣ Кокленъ не только не признавалъ, но былъ его ярымъ противникомъ. Утверждая, что артистъ не имѣетъ права разсчитывать на вдохновенiе, Кокленъ, конечно, былъ правъ. Но онъ ратовалъ также и противъ естественности, утверждая, что естественность не есть искусство.

Защищая приблизительно подобное положенiе, создатель Камернаго Театра въ Москвѣ, А. Я. Таировъ, въ своей весьма интересной на мой взглядъ книгѣ «Раскрѣпощенный театръ», приводитъ примѣръ изъ разсказовъ самого Коклена, какъ нѣкiй ловкiй крестьянинъ сѣлъ на ярмаркѣ въ толпѣ и, держа въ рукахъ мѣшокъ, въ которомъ была подушка, визжалъ поросенкомъ, и такъ *изображалъ* визгъ поросенка, что результатомъ было: восхищенная аудиторiя, платившая деньги.

Другой крестьянинъ взялъ настоящаго поросенка, спряталъ въ такой же мѣшокъ и заставилъ его визжать, но ни публики, ни успѣха, ни денегъ не стяжалъ. «По-

поросенокъ подлинный, конечно, визжалъ естественно, навѣрное естественнѣе, чѣмъ это продѣлалъ талантливый подражатель, но живой поросенокъ визжалъ нехудожественно, вотъ въ чемъ секретъ», — заканчивалъ Кокленъ.

Художественность артистъ противопоставлялъ естественности, и здѣсь онъ, по моему, былъ неправъ. Естественность не натурализмъ, естественность не фотографія жизни, естественность даже не жизнь, она больше и глубже, она — правда жизни. Что менѣе всего даетъ вамъ понятіе о человѣкѣ? Фотографія. Что болѣе всего? Талантливый портретъ. Какъ часто, глядя на портретъ, вы скажете: «живой, сейчасъ изъ рамки выйдетъ», и никогда вамъ это не придетъ въ голову, глядя на фотографію.

Къ этой правдѣ жизни, художественности тожъ, всегда стремился Кокленъ и часто ее достигалъ, но своимъ собственнымъ, я бы сказалъ, Кокленовскимъ способомъ. Этотъ его способъ, — методъ, если нужно иностранное слово, — мастерство, доведенное до совершенства.

Онъ проповѣдывалъ, что актеръ у себя дома въ уединеніи долженъ создать образъ, обдумать душу образа, затѣмъ воплотить его до мельчайшихъ подробностей, создать его разъ навсегда и готовымъ принести публикѣ.

Въ этой работѣ можетъ и должно быть, по его мнѣнію, вдохновеніе. Но разъ смятеніе улеглось, а звуки найдены, — кончено! Не мѣняй, показывай, что разъ когда-то пережилъ и создалъ.

Такъ ли, вѣрно ли? Не помню, кто изъ германцевъ, этихъ великихъ классификаторовъ, раздѣлилъ искусства на: окончательныя и воспроизводительныя, причемъ первыя нуждаются въ одномъ творцѣ. Вся литература, кромѣ драматической, архитектура, скульптура и живопись, — вторыя въ двухъ — драма, танецъ и музыка.

Кокленъ, хотя и жрецъ искусства, творилъ единожды до перваго спектакля, но этимъ онъ суживалъ рамки своего воспроизводительнаго искусства, онъ не признавалъ, что актеру дано больше, что представитель окончательнаго искусства единожды переживаетъ страданія и радости творчества, а представитель воспроизводитель-

наго каждый разъ, что воспроизводитъ, и за эти частыя радости и муки можетъ быть потому ничего и не остается послѣ смерти художника-воспроизводителя.

Припомнимъ, какъ я выше позволилъ себѣ его назвать, «предтечу грядущаго единаго искусства» Антона Рубинштейна. Сегодня въ его «Marche funèbre» преобладаетъ ужасъ смерти, завтра великое страданіе, третій разъ смерть, потомъ воскресеніе. Сегодня въ его «Erl-König» жуть потусторонности, завтра красота. Сегодня обращено ваше вниманіе на картину веселья въ «Карнавалѣ» Шумана — завтра это исторія двухъ влюбленныхъ и т. д. А вспомнимъ, никогда одно на другое не похожее, но всегда недосягаемое пѣніе Мазини.

Такіе люди вѣдь тоже творили, но творчества затѣмъ не прекращали. Только для такого творчества нужно великое мастерство; — каторжная работа Рубинштейна и «умѣнье» пѣть Мазини. Фундаментъ, краеугольный камень ихъ вдохновенія — сотый разъ повторяю — есть мастерство. Толстой и Золя писали каждый день, великіе геніи прежде всего великіе работники.

Апостоломъ, апологетомъ этой работы, апостоломъ мастерства и былъ Кокленъ. Я не помню его имени, но знаю, что его называли всегда «maître Coquelin» — мастеръ, учитель. И это былъ «добрый» учитель, учитель добру, пускай начальнымъ истинамъ этого добра.

Мысль, что искусству должно предшествовать умѣнье, не моя, это мысль князя С. Волконскаго. И вотъ умѣнья всегда требовалъ Кокленъ. Въ своихъ «запискахъ» артистъ говоритъ: «Дикція — это вѣжливость актера,» т. е. говори такъ, чтобъ всѣмъ ты былъ слышенъ, понятенъ и чтобы слушать тебя было пріятно, чтобы это было удовольствіе.

Слушать Коклена было наслажденіе, и, когда онъ говорилъ, вы наглядно убѣждались, что рѣчь человѣческая, это первая ступень безконечной лѣстницы, которая въ отдаленномъ, но неизбѣжномъ будущемъ оторветъ его отъ скотины. «Авось» это случится, или «дай Богъ,» чтобъ это случилось.

Кокленъ говорилъ просто, замѣчательно просто, даже стихи (французъ), безъ всякаго намека на фіориту-

ры, но вы понимали его мастерство только потомъ, слушая другого француза, имѣвшаго не только d'un bon parleur. По сравненію съ Кокленомъ это бывало всегда вульгарно и рѣзало.

«Вѣжливость» Коклена не была его цѣлью; она была его средствомъ. Далѣе, онъ требовалъ широкаго образованія, умѣнія владѣть всей своей фигурой, чтобы она была скрипкой въ рукахъ виртуоза. Мастеръ походки, мастеръ манеръ, — манеръ рабочаго, аристократа, буржуа, ученаго, — мастеръ жестовъ, мастеръ фехтованія, словомъ, мастеръ всѣхъ внѣшнихъ формъ, въ коихъ проявляется человѣкъ.

Средняго роста, не худой, но и не толстый, съ полными щеками, немного вздернутымъ носомъ и чертенятами — глазами, глазами ласковыми и привѣтливыми, вотъ внѣшность Коклена, этого яркаго представителя esprit gaulois въ лучшей его формѣ. Онъ былъ чрезвычайно образованъ и чрезвычайно уменъ. Бесѣдовать съ нимъ было наслажденіе, среди сородичей я знаю ему подобнаго — А. И. Южина.

Хорошій, честный дѣлецъ, Кокленъ не только не былъ противникомъ рекламы, а былъ ея сторонникомъ «при условіи, — говорилъ онъ, — что рекламируемое должно быть выше рекламы и дать большее, чѣмъ обѣщаетъ.» Какое мудрое и честное разрѣшеніе одного изъ «проклятыхъ» театральныхъ вопросовъ и какое простое!

Онъ, нѣсколько знакомыхъ и я какъ-то вмѣстѣ завтракали. Пріятнѣйшая бесѣда. Кокленъ, вѣчно спорящій противъ естественности, заявляетъ: «но... техника должна быть больше, шире и глубже того, что ей предстоитъ изобразить, это клавіатура піаниста». — «Хорошо, — говорятъ ему, — изобразите сейчасъ, какъ бы продолжалъ завтракъ большой аристократъ». И мы увидѣли французскаго grand seigneur, привычнымъ жестомъ берущаго кусокъ съ блюда, не суетясь, но безъ всякой задержки (чтобы другимъ скорѣе подавали). «Ну а теперь мелкій, бѣдный комиссіонеръ предлагаетъ папиросы». Кокленъ вытащилъ портсигаръ, протянулъ намъ, и мы расхохотались. Едва уловимый взглядъ былъ брошенъ, — взглядъ, говорившій: «чертъ возьми, обку-

рятъ подлецы». «А вотъ письмо, я его кладу адресомъ внизъ, прочтите адресъ незамѣтно». — «А вотъ и еще къ намъ новый гость идетъ!» (Его антрепренеръ, извѣстный всей Москвѣ), — говоритъ Кокленъ, радостно смотря черезъ наши головы. Мы обернулись. Конечно, никого не было, но адресъ былъ прочитанъ, насъ отвлекла его «естественность».

Я не буду описывать подробно его ролей, его спектаклей, во-первыхъ потому, что на мой взглядъ онъ игралъ второстепенный репертуаръ (кромѣ, разумѣется, Мольера), а во-вторыхъ, потому, что онъ, хотя и весьма выдающійся актеръ, не создалъ своимъ исполненіемъ эпохи въ театрѣ. Согласитесь, что такія пьесы, какъ «Термидоръ», «Сирано де Бержеракъ», и т. п., все это репертуаръ, который приходится назвать репертуаромъ второго сорта, все это зрѣлища, подчасъ интересныя, подчасъ талантливыя, но ни «поэзіи простой и ясной», ни «высокихъ чувствъ и красоты» они не даютъ.

Если когда-то въ Москвѣ управляющій театромъ въ пылу своего невѣжества требовалъ для оркестра «однихъ первыхъ скрипокъ» (вторыя, молъ, хуже), то я, свято охраняя мой энтузіазмъ театрала, требую для театра репертуара только перваго сорта, т. е. если трагедія, то Шекспиръ, Гете и Софоклъ, если драма, то Чеховъ, Клодель, Ибсенъ, если комедія, то Бомарше, Кальдеронъ, Шериданъ и Гоголь, если лирика, то «Синяя Птица» или «Снѣгурочка», если оперетка, то Оффенбахъ или Штраусъ, если фарсъ, то Лабишъ, — словомъ всѣ виды всего хорошаго, но перваго, первѣйшаго сорта, ибо этотъ первѣйшій сортъ и двигаетъ театръ.

Мечтайте о новомъ Шекспирѣ, ищите новаго Оффенбаха, новаго Островскаго, ошибайтесь и падайте, но крѣпко держите знамя: театру лучшее изъ лучшаго. Гдѣ оно? — говорятъ малодушные и оппортунисты, это идеалъ, это утопія, «мечта» славянина. Я возражу такимъ, что недостиженіе идеала не есть отрицаніе идеала и что, мечтая объ утопіи, стремясь къ несбыточному, мы достигнемъ... практически осуществимаго, т. е. первѣйшаго качества.

Этого первѣйшаго качества репертуара, кромѣ

Мольера, у Коклена не было, но исполненіе репертуара второго сорта было у него самаго перваго качества и потому нѣсколько словъ объ этомъ исполненіи.

Вотъ герой «Термидора», святой человѣкъ, служащій въ Комитетѣ Общественнаго Спасенія (наша Чека) съ цѣлью спасать людей. Передъ начальствомъ онъ прикидывается дуракомъ и заикой, но на такого у самого Кутона и Робеспьера рука не поднимается. Дуракъ! Изводитъ, путаетъ, бумаги теряетъ, но святой... не выгонишь. А онъ подъ шумокъ крадетъ и крадетъ дѣла и десятки спасаетъ отъ гильотины. И вотъ Кокленъ, по роли, разсказываетъ, что онъ сегодня продѣлалъ, какъ онъ устроилъ такъ, что нѣсколько жертвъ было спасено. Жаркій лѣтній день по пьесѣ, а въ Москвѣ въ день спектакля трескучій морозъ. «Какого вамъ молока, теплаго или холоднаго?» спрашиваютъ на сценѣ Коклена. Пауза и Кокленъ говоритъ: «Froid, par cette chaleur», а васъ охватываетъ ощущеніе, что и въ самомъ дѣлѣ жарко, и выпить хочется. А когда дальше идетъ разсказъ простеца, не сознающаго, какое великое дѣло онъ дѣлаетъ, прерываемый прихлебываніемъ молока, «молоко хорошо, а то что я утромъ сдѣлалъ, это такъ, пустяки,» — вотъ что вы видите со сцены. Но когда, подъ конецъ разсказа, вы узнаете, что утромъ спасены еще три жизни, у васъ, зрителя, тепло на сердцѣ, а у героя пьесы ощущеніе прохлады отъ послѣдняго выпитаго глотка.

Вотъ рыцарь Сирано. Ужъ такъ его нафаршировалъ благородствомъ авторъ, что силъ нѣтъ, живого мѣста не оставилъ, сморкается, кашляетъ, и прочія потребности, вѣроятно, тоже благородно отправляетъ (охъ, ужъ эта единая краска французскаго героя!). А Кокленъ игралъ такъ, что можно было съ удовольствіемъ глотать пять актовъ розовую водичку автора.

Есть тамъ сцена, гдѣ артистъ ведетъ діалогъ и фехтуетъ. Каждый «пріемъ», каждое попаданіе совпадаетъ со стихомъ. И натворилъ тутъ Кокленъ, точно онъ былъ скрипичнымъ виртуозомъ, а не актеромъ. Все это увѣренно, спокойно, художественно, видно, что техники на десять такихъ ролей у него хватитъ.

Далѣе рыцарь Донъ Сезаръ де Базанъ въ одной сценѣ изъ лохмотьевъ переодѣвающійся въ золото и бархатъ, привычную ему одежду. Comment trouvez-vous que je porte le velour et l'or» — говоритъ онъ, а у васъ опять чувство, точно послѣ пыли и грязи долгой дороги вы взяли ванну, побрились и теперь въ чистомъ бѣльѣ и хорошемъ удобномъ платьи.

Но Кокленъ былъ не только хорошій актеръ, онъ былъ хорошій разсказчикъ и часто послѣ спектаклей выступалъ съ разсказами и сценами своего сочиненія. Совершенно великолѣпенъ былъ у него англичанинъ читающій «dans un salon» басню на французскомъ языкѣ съ англійскимъ акцентомъ.

Два слова о бриттахъ. Я рѣдко встрѣчалъ такихъ невѣждъ въ искусствѣ, какъ англійская масса. Когда вы скажете великобританцу «Шекспиръ», онъ сдѣлаетъ умнѣйшее лицо, но Боже васъ упаси заговорить хотя бы о Лирѣ. Я пробовалъ и видѣлъ ужасъ на лицѣ соотечественниковъ Шекспира, ибо они ни аза не знали.

Я выдвигаю парадоксъ, что нѣтъ англійскихъ писателей, нѣтъ англійскихъ ученыхъ, нѣтъ англійскихъ композиторовъ (есть великолѣпные живописцы), ибо Шекспиръ, Байронъ, Диккенсъ, Уайльдъ, Дарвинъ, Ньютонъ, это не англійскіе, а міровые геніи. «Знатоки» Шекспира изъ англичанъ пользуются шпаргалкой, продается въ Англіи книженка съ избранными цитатами поэта въ два десятка страницъ, ее подзубриваютъ и этимъ ограничиваются. Говорятъ, что русскаго медвѣдя раскачать трудно, но раскачать англичанина еще труднѣе, онъ какъ свое заладилъ, такъ кончено.

Былъ я какъ-то въ клубѣ въ Лондонѣ, пришелъ къ обѣду, за обѣдомъ начался разговоръ, какія папиросы кто любитъ, и начали сотрапезники сообщать другъ другу, что одинъ любитъ папиросы съ золотымъ обрѣзомъ, другой съ пробковымъ, третій, русскія съ мундштукомъ, четвертый крѣпкія, пятый слабыя, и все это сопровождается подробными объясненіями, почему такъ, говорятъ по очереди 15 человѣкъ, а прочіе 14 слушаютъ. Исчерпали, кажется, вопросъ до дна, пирожное ѣдимъ, кофе

пьемъ, кончили пить, а разговоръ все о папиросахъ. Русскій медвѣдь въ моемъ лицѣ озлился и сбѣжалъ въ театръ, гдѣ высидѣлъ ужасныхъ 4 акта слащавой англійской пьесы, наполненной какими-то мертвецами. Вернулся въ клубъ, мои сотрапезники все еще тамъ и первая услышанная мною фраза была «самый красивый дымъ голубоватаго отлива отъ турецкой папиросы». Я кинулся въ берлогу — домой.

Основательный народъ, что и говорить, величайшій народъ въ своихъ мнѣніяхъ, но нестерпимый своимъ педантизмомъ, условностью и лицемѣріемъ. Впрочемъ, можетъ быть именно эти пороки и вызвали возмущенные протесты геніальнаго Байрона, милосердіе Диккенса, сверкающій сарказмъ и проникновенное «De profundis» Уайльда, ибо я думаю, что геній всегда искупаетъ пороки своего народа и качества генія всегда антиподъ недостатковъ его народа.

Петръ Великій — энергія (русскій лѣнивъ), Викторъ Гюго и Беранже-гуманность (французъ жестокъ), Диккенсъ — милосердіе и состраданіе (англичанинъ холоденъ и лицемѣренъ), Шиллеръ тянулъ къ небу (нѣмецъ прозаиченъ) и т. д. Ну вотъ такого методичнаго, монотоннаго, нуднаго англичанина, вызубрившаго басни, и показывалъ Кокленъ. Его англичанинъ не только мнитъ себя дипломатомъ, онъ еще и лекторъ, и въ самыхъ неподходящихъ мѣстахъ прерываетъ свое чтеніе обращеніемъ къ публикѣ, въ родѣ très original, très interessant, très joli, причемъ original относилось къ тому, что «воронѣ гдѣ-то Богъ послалъ кусочекъ сыра», «вертитъ хвостомъ и такъ и сякъ» было très original, а ворона каркнула — très joli.

Вотъ гдѣ вспоминался знаменитый аргументъ о поросенкѣ. Представьте себѣ подлиннаго англичанина, мучающаго васъ чтеніемъ басни на языкѣ ему чуждомъ, да еще съ дурацкими комментаріями, получится скучища хуже папироснаго вечера. У Коклена это было артистично, а потому интересно и весело, а подлинный англичанинъ былъ бы тѣмъ живымъ поросенкомъ, такъ и не собравшимъ въ кассу ни сантима.

Такую естественность Кокленъ, конечно, былъ впра-

вѣ отрицать. Нашъ простецъ, режиссеръ А. М. Кондратьевъ, то, что зовется «руссопетъ», тоже говаривалъ: «Когда собака лаетъ по собачьи, тутъ искусства нѣтъ, а ты вотъ какъ лай, пойми.» Понять Кондратьева было трудновато, онъ мало что объяснялъ, ну а съ Кокленомъ можно было не соглашаться, но не понять его было немыслимо.

Вотъ примѣръ его ясной мысли, которую я позволю себѣ горячо оспорить. Вотъ что говоритъ Кокленъ: «Естественность, говорятъ мнѣ! Вотъ что со мною было. Гастролировалъ я разъ, страшно усталъ, кромѣ того, лихорадило, а по пьесѣ я ложусь и засыпаю до конца акта. Я и заснулъ на самомъ дѣлѣ, а меня упрекнули, что все было прекрасно, но что спалъ неестественно».

Разберемся. Кокленъ фанатикъ умѣнья, великій мастеръ, работникъ, какъ негръ на плантаціяхъ. Онъ, напримѣръ, разъ игралъ своего Сирано подрядъ въ теченіи всего сезона по 9 разъ въ недѣлю (2 спектакля дневныхъ), а послѣ десятаго раза всегда дѣлалъ полную репетицію себѣ и всей труппѣ (какъ Щепкинъ не игралъ безъ репетиціи «Горя отъ ума»). Кокленъ, ведшій особый образъ жизни во время работы, засыпаетъ на спектаклѣ, герой - солдатъ въ военное время тоже, случается, спитъ на часахъ. Онъ или измѣнникъ, или дѣйствительно выбился изъ силъ, такъ какъ былъ боленъ. Вѣроятно это и было съ Кокленомъ, и потому сонъ его, конечно, былъ сномъ необыкновеннымъ и могъ «показаться» неестественнымъ.

Ну, а что было бы, если бы по роли Кокленъ имѣлъ изобразить изможденнаго человѣка; возможно, что было бы впечатлѣніе «спитъ человѣкъ измученный». Я думаю, что это отрицаніе творчества актера на самомъ спектаклѣ мѣшало ему играть Тартюфа такъ, какъ его задумалъ Мольеръ, т. е. дать ужасъ и отвратительность лицемѣрія.

Не забудемъ, что при появленіи пьесы все было сдѣлано, чтобы ее запретитъ, отстоялъ ее самъ Людовикъ XIV. Скупецъ, мѣщанинъ во дворянствѣ, выскочка, обманутый мужъ, — всѣ они простили, когда «стали смѣяться и хлопать въ ладоши», только одинъ лицемѣръ испу-

гался и хотѣлъ послать «всѣхъ этихъ бумагомаракъ къ черту въ шапку».

Кокленъ дивно показалъ похотливость, далъ чудные моменты, но страшенъ не былъ, его Тартюфъ былъ художественно противенъ, но не художественно отвратителенъ, какою, напримѣръ, была Анисья у Садовской во «Власти Тьмы» или епископъ Никласъ у Ленскаго въ Ибсеновской «Борьбѣ за престолъ».

Вотъ почему я думаю, что тиски мастерства Коклену мѣшали, ибо не было мѣста интуиціи и подсознанію, а вѣдь творчество всегда интуитивно. Человѣкъ можетъ и долженъ сознательно себя къ этому подготовить, развить душу такъ, чтобы «божественный глаголъ коснулся до уха чуткаго», и, разъ это счастье снизошло, то не мѣшай ему «человѣкъ съ Эвклидовымъ умомъ», какъ говоритъ Иванъ Карамазовъ. Для творчества трехъ измѣреній мало.

Но вѣчная заслуга Коклена въ томъ, что онъ своей почтенной дѣятельностью не только заявилъ, но и доказалъ, что мастерство — основаніе искусства, его фундаментъ. Онъ ошибочно полагалъ, что мастерство искусство исчерпываетъ, что оно — его альфа и омега. Альфа — да. Намъ, русскимъ, онъ былъ особенно полезенъ. Мы любимъ «горнія мудрствовати», но храмъ мудрости начинаемъ строить иногда съ крыши. Французскій же артистъ, представитель страны законченныхъ формъ, законченныхъ настолько, что пора этой странѣ призадуматься надъ тѣмъ, «что же дальше», — французскій артистъ подалъ примѣръ, какъ надо заложить прочное основаніе, краеугольный камень театральнаго творчества. На этомъ незыблемомъ фундаментѣ можно строить дальше. Вотъ роль и значеніе «мастера Коклена».

Теперь о другомъ его соотечественникѣ и сотоварищѣ по Comédie Francaise, Мунэ Сюлли (оба умерли въ началѣ этого столѣтія). Я колебался включить имя Мунэ Сюлля въ число лицъ, о которыхъ разсказываю, ибо мой разсказъ о театрѣ, а театръ — зеркало жизни, а артистъ — одинъ изъ лучей, эту жизнь отражающій.

Жизни Мунэ Сюлли никогда не отражалъ. Даже французы, его обожавшіе, говорили, что онъ un peu

surfait, а чѣмъ дальше шло на Востокъ, тѣмъ все отчужденнѣе становилось для зрителей его искусство.

Въ Россіи его чествовали литературные и театральные круги, ему отдавали должное, но Мунэ Сюлли такъ, вѣрно, и уѣхалъ изъ Россіи подъ впечатлѣніемъ, что и ему, какъ Наполеону, не справиться съ Россіей, что условный пафосъ его исполненія не заставилъ наши сердца биться усиленнѣе.

Бываетъ ложный пафосъ, когда артистъ при словахъ, какъ «честь», «родина» повышаетъ голосъ, при словѣ «гнусный злодѣй» бьетъ себя въ грудь, при словахъ «страданія моей души» или «мои бѣдныя дѣти» вибрируетъ пониженнымъ голосомъ. Словомъ, такихъ дрянныхъ актеровъ вы, навѣрное, сами видѣли. Мунэ Сюлли былъ великолѣпный актеръ, но именно условнаго, ложнаго пафоса.

Коклэнъ подражалъ мастерски жизни, а Мунэ Сюлли никогда къ этому не стремился. Онъ всѣ свои роли распѣвалъ, но распѣвалъ великолѣпно. Если вы слыхали прекрасныхъ чтецовъ былинъ изъ народа, если вамъ знакомъ пріемъ арабскихъ чтецовъ Корана, наконецъ, если въ нашихъ церквахъ вамъ удавалось бывать на богослуженіяхъ, про которыя говорятъ потомъ: «какъ дивно отецъ Никандръ или отецъ Петръ служитъ», — то вотъ вамъ приблизительно тонъ Мунэ Сюлли.

Но зато въ этой области онъ былъ недосягаемъ. Какъ красиво! — говорили вы себѣ. А о томъ, что, въ сущности, красиво, думали мало. Великолѣпный речитативъ. Затѣмъ геніальное умѣніе носить костюмъ. Когда молчитъ — ожившая картина Рембранта, Вандейка и Веласкеца (игралъ онъ больше Гюго, Расина, Корнеля и Софокла). Въ умѣньи носить костюмъ онъ былъ братомъ (но только въ этой области) Федора Шаляпина, когда тотъ, напримѣръ, появился въ Греминѣ («Евгеній Онѣгинъ»), театръ ахнулъ, ибо ожилъ старинный портретъ.

Мунэ Сюлли могъ держать васъ иногда полъ акта подъ очарованіемъ своего жеста и своей пластики. Въ пластической пантомимѣ онъ былъ бы безсмертенъ. Но когда вы на него насмотрѣлись и налюбовались, хотѣ-

лось главнаго, а главнаго-то и не было. Онъ дивно «рисовалъ», «украшалъ», «пѣлъ», «танцовалъ» (танецъ, какъ высшее искусство) свои роли. Переживалъ — никогда.

Этотъ человѣкъ въ жизни косилъ на одинъ глазъ. Даже зная это и слѣдя за этимъ, невозможно было это замѣтить, когда онъ на сценѣ. Его условный пафосъ никогда не трогалъ, но онъ иногда восхищалъ, а вѣдь плохой ложный пафосъ можетъ довести до бѣшенства. Но Мунэ Сюлли былъ талантливъ и этимъ все объясняется.

Онъ обладалъ изумительной внѣшностью на сценѣ. Кажется, Кларети, директоръ Французской Комедіи, такъ описываетъ его, когда Мунэ Сюлли юношей пришелъ просить дебюта: «Вошелъ молодой человѣкъ съ лицомъ и жестами арабскаго вождя, великолѣпнымъ голосомъ, необычайно къ себѣ своимъ благородствомъ располагавшій».

Вотъ чего иногда, правда рѣдко, достигалъ талантъ этого актера. Вдругъ во время героическаго монолога у васъ сверкнетъ мысль: а, вѣдь, если французу сказать «la France vous regarde», онъ смѣло кинется на смерть. Въ другой разъ изображаемый артистомъ герой способенъ усмирить толпу или даже двинуть ее на подвигъ, и припомнятся слова Генриха IV, сказанныя имъ своему въ паникѣ бѣгущему съ поля сраженія войску: «Французы! Остановитесь, чтобы посмотрѣть, какъ умираетъ вашъ король», — и битва была выиграна. А вѣдь только рисованіемъ, пѣніемъ, украшеніемъ и танцемъ не вызовешь въ зрителѣ такихъ ощущеній.

Одинъ разъ въ жизни Мунэ Сюлли отъ его исполненія содрогнулись зрители. Мнѣ передавали, что черезъ нѣсколько дней послѣ смерти своего сына Мунэ Сюлли игралъ «Эдипа въ Колонѣ». Фидіевская статуя въ этой роли, онъ и здѣсь всегда бывалъ вѣренъ своей условности. Но въ данномъ спектаклѣ отцовское страданіе прорвалось, чувства Эдипа и Мунэ Сюлли совпали, и театръ, передавали мнѣ, рыдалъ. Я не жалѣю, что не видалъ этого спектакля, купленнаго такою дорогою цѣною, но я радъ, что могу передать этотъ разсказъ.

Я зналъ Мунэ Сюлли и лично, и вотъ какъ произошло наше знакомство. Около дома Мольера въ Парижѣ зашелъ я разъ съ пріятелемъ въ кафе. «Знаете, кто этотъ старичекъ вонъ тамъ?» Смотрю, сидитъ тихій скромный старичекъ, одѣтый не по модѣ, съ перваго взгляда лицо плохо видно. Вѣрно, мелкій буржуа, меръ маленькаго города, учитель или т. п. «Нѣтъ не знаю». — «Это Мунэ Сюлли».

Насъ познакомили, и болѣе простого въ обыкновенной бесѣдѣ человѣка я не встрѣчалъ. Невозможно было даже сказать, что это актеръ. Такой человѣкъ, кажется, и въ театръ-то не ходитъ, а вечеромъ въ домино играетъ. А что это самъ Мунэ Сюлли, и въ голову не придетъ, но видно, что въ молодости старикъ былъ красавцемъ.

Большаго контраста актера въ жизни и на сценѣ я не встрѣчалъ. Скромность, простота, что-то умиленно благостное въ жизни, условность на сценѣ. Въ немъ было что-то, отъ чего хотѣлось про него сказать «добрякъ дѣдушка». Парижской жизни онъ не зналъ. Зналъ свой театръ да семейную жизнь. Лѣтомъ живалъ на дачѣ на берегу моря. Онъ пришелъ въ ужасъ, когда въ извѣстномъ магазинѣ Дусэ запросили съ него за галстукъ для какой-то свѣтской роли 60 франковъ и ушелъ изъ магазина, не желая «грабить своей семьи». Въ магазинѣ его не узнали, иначе бы фирма Дусэ ради рекламы послала бы ему 10 галстуковъ.

Этотъ геній жеста и пластики на сценѣ, въ жизни предпочиталъ быть самимъ собою и очаровывалъ въ жизни своей прекрасной личностью, которую такъ жестоко пряталъ на сценѣ.

Его лепта въ сферѣ театра не крупна, въ его сокровищницу онъ вложилъ небольшую монету, но за то рѣдчайшей чеканки — изящество въ искусствѣ. Его изящество на сценѣ было иллюстраціей къ такимъ французскимъ изрѣченіямъ, какъ напримѣръ: „Mon âme à Dieu, mon épée au roi, mon coeur à ma dame, mon bonheur à moi“ Или: „Pour mon amour je donnerais ma vie, et pour ma liberté — mon amour“.

Страна законченныхъ изящныхъ формъ — Франція.

Мы, русскіе, не любимъ законченности. Да нѣтъ ли въ полной законченности, нѣтъ ли въ ней ограниченности? Пожалуй, что такъ. Изящество Мунэ Сюлли мы оцѣнили. Но насъ ошеломили Мейнингенцы, мы восхищались Поссартомъ, Кокленъ намъ нравился, а искусство Мунэ Сюлли было, есть и будетъ намъ чуждо. Въ этомъ чуждомъ была одна совершенная сторона. Про нее разсказано.

4. Блескъ.

Изящество Мунэ Сюлли русскаго зрителя не покорило. Блескъ Эрнесто Росси создалъ ему и у насъ, и въ Европѣ міровую славу. Если Поссартъ удачно носилъ свое имя Эрнстъ, — s'il portait bien son nom, — сказалъ бы французъ, — то Росси слѣдовало окрестить именемъ Splendido, — блестящій, сверкающій.

Блескъ его таланта не затмевался даже такимъ огромнымъ минусомъ, какъ ужаснѣйшая труппа, съ которой онъ обычно гастролировалъ. «Антуражъ», какъ мы говоримъ на жаргонѣ, былъ у него «гастрольный», т. е. все, что угодно, но не актеры. Это былъ общій грѣхъ всѣхъ гастролеровъ той эпохи. Только Поссартъ и Кокленъ имѣли грамотную труппу, т. е. такихъ актеровъ, про которыхъ говорятъ за кулисами: «бить ихъ не за что», ибо все въ порядкѣ, они обыкновенные добросовѣстные ремесленники. Но Росси злоупотреблялъ правомъ скверной труппы.

Помню одинъ спектакль «Макбета». Сцена 4 акта (безъ Макбета), гдѣ законный претендентъ на корону Макбета, добытую убійствомъ, мудрый Малькольмъ испытываетъ героя чести Макдуфа. Внѣшній видъ этихъ титановъ Шекспира былъ такой: парики изъ какой-то щетины пепельнаго цвѣта, какъ у дешевыхъ куколъ, ибо «они сѣверяне», стало быть бѣлокурые, потомъ розовенькія щечки очевидно купили «еще коробку» съ румянами, запорожскіе усы книзу, едва приклеенные (у Макдуфа подлиннѣе, ибо онъ старше), шлемы, латы изъ жести въ родѣ дешевенькихъ ведеръ, и, кромѣ того, знаменитая

шотландская юбка, носимая сими художниками на образецъ балетной пачки, только столь короткой, что бывшій директоръ Теляковскій за такія танцовщицъ штрафовалъ, ибо сіе непристойно, а потому и неэстетично. Національная эта юбка у Россіевцевъ была, вдобавокъ, изъ розоваго тарлатана. Про эту шотландскую юбку маршалъ Жоффръ (papà Joffre) во время Великой войны, увидавъ шотландскія войска, выразился такъ: — „Très bon pour l'amour, vaut rien pour la guerre".

Убранство сѣверныхъ богатырей описываемаго спектакля совсѣмъ никуда не годилось, а исполненіе было на высотѣ, нѣтъ на уровнѣ внѣшней формы. Такъ что, если бы привести къ этой сценѣ человѣка, не знающаго ни пьесы, ни языка, и такого человѣка по окончаніи спросить, «о чемъ актеры говорили», то такой зритель могъ бы отвѣтить: «Да одинъ другому разсказывалъ, какъ у него гдѣ-то былъ желудокъ разстроенъ, а «убѣжища» подъ рукой не было, а потомъ, что съ нимъ въ обществѣ случилось «неподходящее», а потомъ вдругъ все нежданно-негаданно кончилось благополучно».

А по пьесѣ, между тѣмъ, дѣло въ томъ, что Малькольмъ чернитъ себя, чтобы узнать, можетъ ли онъ вручить счастье родины Макдуфу.

Была у меня старая лубочная книжка, шедевръ своего рода, «Гуакъ, рыцарская повѣсть», гдѣ главный герой — африканскій князь Лукоперъ, про котораго встрѣчались такія жемчужины рѣчи, какъ «на шестой день его свѣтлость Лукоперъ форменно умеръ». Въ грустныя минуты я углублялся въ чтеніе Лукопера, а потомъ подарилъ книжку пріятелю, страдавшему сплиномъ. Онъ вылѣчился. Полезная книга.

Но мы въ театрѣ тоже «форменно умерли» отъ неистоваго утробнаго хохота. А когда Макдуфъ въ моментъ «высшаго переживанія» схватился за животъ, въ публикѣ былъ уже вой и стонъ. Сей пріемъ былъ продѣланъ «подъ занавѣсъ». Громъ аплодисментовъ, а наивные итальянцы вышли «благодарить публику» и успѣхъ превратился въ овацію. Вызываютъ, а они все выходятъ, все выходятъ и серьезно кланяются.

Правда, подобное было исключеніемъ даже у Росси,

но его ансамбль не только заставлялъ «желать лучшаго», но если бы пожелать «худшаго», наихудшаго, то самое суровое антихудожественное требованіе было бы удовлетворено.

Если бы такую сцену показать герцогу Мейнингенскому, Кронеку, Поссарту или Коклену, то потомъ бы «возлежало 4 трупа» (выраженіе, заимствованное мною изъ знаменитаго «Гуака»).

А вотъ что было за 20 минутъ до этой незабвенной сцены. Предсказаніе вѣдьмъ исполнилось, Макбетъ — король. Но первое убійство повлекло второе, предательски убитъ Банко. Первый торжественный обѣдъ новововѣнчаннаго монарха, на сердцѣ у него адъ, но король обязанъ быть милостиво-привѣтливъ.

Пора за столъ и Макбета просятъ «благоволить» сѣсть. «Престолъ мой занятъ», — говоритъ онъ, и на лицѣ отражаются два чувства: — «Какой-то невѣжа занялъ мое мѣсто короля и хозяина», и нѣкоторое нетерпѣніе по поводу того, что окружающіе не видятъ, что у нихъ передъ глазами, ибо кто-то спиной къ Макбету сидитъ на его мѣстѣ.

Росси увѣренно подходитъ къ этому нѣкто и къ нему обертывается только что убитый Банко. Макбетъ цѣпенѣетъ, но ломаетъ себя: «мертвые не встаютъ, это галлюцинація», тѣнь исчезаетъ, и король-преступникъ съ какой-то циничной увѣренностью усаживается, — «все, молъ, это бабьи бредни». Однако, среди пира привидѣніе является вторично, и животный ужасъ охватилъ героя драмы. Это чувство животнаго ужаса такъ дивно описано у Жуковскаго въ его «Епископѣ Гаттонѣ»: — «Воетъ преступникъ, а мыши плывутъ, ближе и ближе... подплыли... ползутъ...» Пиръ надо прекратить, королю совсѣмъ плохо.

Одинъ на одинъ съ женой остается несчастный человѣкъ, сознающій, что «дѣти мы еще въ такихъ дѣлахъ», и когда жена говоритъ ему: «тебѣ теперь всего нужнѣе сонъ», онъ даетъ увести себя, какъ усталаго ребенка. Видишь человѣка точно сейчасъ послѣ ужасной пытки, едва способнаго двигаться. Передъ дверью онъ «нечаянно» наступаетъ себѣ на мантію, она не пускаетъ его идти

дальше, и Макбету показалось, что его схватилъ кто-то невидимый... Передъ вами уже дикій звѣрь въ паникѣ... пытка началась снова. Муки совѣсти подплыли... ползутъ.

А черезъ полчаса послѣ оваціи, сдѣланной партнерамъ Росси, исполнилось второе роковое предсказаніе вѣдьмъ. Бирманскій лѣсъ тронулся, и публика устраиваетъ на этотъ разъ истинную овацію. Такъ велъ Росси сцену вооруженія передъ послѣднимъ боемъ, это сверхъчеловѣкъ идетъ сражаться съ потусторонними силами, но на бой идетъ человѣкъ обреченный. Мужество его — мужество отчаянія когда-то неустрашимаго бойца.

Онъ въ послѣдней сценѣ, какъ дикій кабанъ, бросается на Макдуфа, исходъ поединка далеко неясенъ, опасность удесятерила его силы, но тутъ послѣдній ударъ. «Рожденный женщиной тебѣ не повредитъ», — сулили предсказанія вѣдьмы, а Макбетъ слышитъ: — «Узнай, что Макдуфъ изъ чрева вырѣзанъ, а не рожденъ». Тогда онъ бросаетъ щитъ и кидается на врага съ мечемъ. Идетъ молчаливый, жутко безмолвный бой. Макбетъ начинаетъ уставать, удары не такъ увѣренны, раза два онъ раненъ, уже обѣими руками держитъ онъ мечъ, тяжело дышетъ, ему все труднѣе и труднѣе, Макдуфъ наноситъ, видимо, серьезную рану и выбиваетъ у Макбета мечъ. Росси отскакиваетъ, выхватываетъ кинжалъ, смотритъ на противника. Но кинжалъ не оружіе противъ меча.

Я видѣлъ разъ смертельно раненаго ястреба, крыло раздроблено, грудь сочится кровью, онъ не могъ двигаться и смотрѣлъ на охотника взглядомъ скорбной, но бѣшеной ненависти, не знающей пощады. Я не успѣлъ закричать охотнику «прекратите его муки», онъ самъ поспѣшилъ съ послѣднимъ выстрѣломъ.

Такой предсмертный взглядъ былъ у Росси-Макбета. Онъ вотъ-вотъ упадетъ мертвый, но все еще неувѣренной, слабѣющей рукой приподымаетъ кинжалъ, шатаясь, идетъ на Макдуфа, но тотъ тоже спѣшитъ съ послѣднимъ ударомъ.

Въ лицѣ Росси, кстати сказать, ровно ничего ястребинаго не было. Небольшіе сѣрые, очень умные глаза, носъ скорѣе мясистый, полныя щеки и широкое лицо.

Очень полный, даже толстый къ старости, онъ съ виду не былъ похожъ на итальянца и вообще было невозможно, глядя на него въ жизни, опредѣлить, какой онъ національности. Только когда разговорится, то по блеску рѣчи и темпераменту видно было, что онъ — уроженецъ «жемчужины земного шара», какъ кто-то вѣрно опредѣлилъ Италію.

Одну изъ его блестящихъ бесѣдъ стоитъ привести. Разсказалъ мнѣ это С. И. Мамонтовъ. Въ 1892 году (кажется) Росси объявилъ въ репертуарѣ своихъ гастролей «Смерть Іоанна Грознаго» и «Скупого рыцаря». Москвичи не забыли упоительнаго діалога Макдуфа и Малькольма — это разъ, а два «итальянецъ русскія пьесы играть будетъ, не натворилъ бы бѣды». Между тѣмъ, Росси былъ любимцемъ и ему захотѣли помочь.

С. И. Мамонтовъ пригласилъ къ себѣ на обѣдъ В. О. Ключевскаго и Забѣлина, двухъ свѣтилъ ученаго міра, и, конечно, самого Росси, чтобы потомъ въ дружеской бесѣдѣ дать ему кое-какія «данныя». Пообѣдали и начали «наводить» Росси. Мамонтовъ показываетъ чудныя изданія, Ключевскій, великій воскреситель прошлаго, рисуетъ психологію Грознаго, а Забѣлинъ — бытъ той эпохи.

Росси сообразилъ, «куда гнутъ» и въ двухчасовомъ монологѣ прочелъ этимъ свѣтиламъ такую исчерпывающую лекцію о Россіи той эпохи, указавъ на разницу психики современниковъ Грознаго, Филиппа II, Испанскаго и Генриха VIII англійскаго, сказавъ всѣ «что и почему», указавъ на муки Грознаго, свойственныя только славянской душѣ, — словомъ, такъ «выдержалъ экзаменъ», что всѣ три «инструктора» кинулись его обнимать.

Въ спектаклѣ «Смерть Іоанна Грознаго» грѣхи розовыхъ юбокъ «Макбета» были искуплены, вся постановка была пристойна, ничто не коробило. Постановка эта можетъ быть только тѣмъ и отличалась, отъ постановокъ тогдашняго Малаго Театра, что статистовъ было, можетъ быть, поменьше, да матеріи костюмовъ подешевле. Но ничто не коробило, даже собственныя имена, какъ «Шуйскій и Сицкій», произносимыя, правда, съ итальянскимъ акцентомъ, но съ правильными удареніями. Все, что

можно было для этой роли прочитать и изучить, со всѣмъ этимъ Росси познакомился.

Онъ всегда игралъ одинъ вечеръ Грознаго, а на слѣдующій «Людовика XI», Делавиня, чтобы провести наглядную параллель между русскимъ и французскимъ «собирателями земли», тиранами, но людьми ста головами выше своихъ современниковъ.

Людовикъ XI былъ у Росси только сладострастный умнѣйшій циникъ, жестокій, но трусъ, и при этомъ гнусный, ханжа и лицемѣръ. По внѣшнимъ пріемамъ паралитикъ, волочащій ногу, съ дергающейся рукой и безжизненной правой половиной лица. Блестящій виртуозъ, артистъ въ этой роли производилъ впечатлѣніе жуткости гіены вмѣстѣ съ похотливостью обезьяны, умомъ змѣи и лукавствомъ лисицы.

Его Грозный былъ страдалецъ, человѣкъ способный пасть до низинъ бездны, но искренній въ своихъ страданіяхъ, страшный въ своей ярости. Вы вѣрили ему, когда онъ говорилъ: — «Не надо пищи тѣлу, когда душа упитана тоской», или когда, видя никчемность Федора, онъ съ глубокой тоской произноситъ:—«Иванъ, Иванъ, убитый сынъ Иванъ, сыноубійцѣ мститъ за брата братъ». Когда онъ читаетъ синодикъ имъ убитыхъ, и доходитъ до мѣста, что такой-то убіенъ «со чадами», вы видите, — какъ жжетъ его огонь поздняго раскаянія при воспоминаніи объ убитыхъ дѣтяхъ. А черезъ минуту этотъ страдалецъ превращается въ самодура и заявляетъ на чье-то утѣшеніе, что Богъ проститъ: — «Молчи холопъ, я каяться и унижаться властенъ предъ кѣмъ хочу, я царь», или, узнавъ, что онъ разбитъ въ пухъ и прахъ, польскимъ королемъ Баторіемъ, кричитъ, что должна быть «вѣсть о моей побѣдѣ».

Самодуръ и упрямецъ въ минуты потрясеній Росси— Грозный хвастливъ въ минуты спокойныя. Такъ, выигравъ въ шахматы у Бѣльскаго, онъ смотритъ побѣдоносно на окружающихъ: — «Сдается намъ, что не совсѣмъ забыли мы игру».

«Не забывайте, что въ Грозномъ четверть греческой крови (бабка Софія Палеологъ) и половина польской (мать — Глинская), — говорилъ Росси. Хвастли-

вость и упрямство у него польскія, жестокость и культура отъ Византіи. Неслыханная, вѣрно, будетъ казнь, какую онъ придумаетъ волхвамъ, предсказавшимъ на сегодня смерть до захода солнца, только бы зашло солнце, а оно на горизонтѣ, и Грозный незамѣтно отъ другихъ въ окно поглядываетъ.

Когда онъ до этого выбираетъ подарки королевѣ Елизаветѣ Англійской, «нашей будущей супругѣ», то виденъ просвѣщенный эстетъ, даже въ рубинахъ (лалахъ) и сапфирахъ («лазоревъ темный яхонтъ, покоритъ душу, скорби разбиваетъ»), находящій внутреннюю поэзію и красоту, и страшно его презрѣніе, когда на лицахъ свиты онъ, кромѣ тупости, скуки, жадности и страха ничего не видитъ. «И этого понять своими головами, годными лишь для палача, не могутъ», — вотъ что выявлялъ артистъ, и грубо, хамски грубо тычетъ онъ ногой шута, заявляющаго во время шахматъ: «Царь шлепнулся» — фигура короля упала.

Заявленіе волхвовъ, переданное Годуновымъ, что «Кириллинъ день еще не миновалъ», — а сегодня «Кириллинъ день, — послѣдній ударъ смертельно больному царю. Онъ пугается, приходитъ въ ярость, въ ужасной тоскѣ зоветъ сына Федора, хочетъ посохомъ поразить Годунова. Замахивается посохомъ, но тяжелый съ острымъ концомъ жезлъ, занесенный надъ головой, падаетъ изъ рукъ назадъ, тѣло теряетъ равновѣсіе, и на руки Федора падаетъ трупъ съ искаженнымъ лицомъ, а свита и бояре кинулись отъ него врассыпную. Они не вѣрятъ его смерти и думаютъ, что онъ притворяется и ихъ обманываетъ, какъ не разъ дѣлалъ.

Вѣрное, художественное, виртуозно блестящее толкованіе образа. А. К. Толстой, будь онъ живъ, могъ быть вполнѣ доволенъ. Второй авторъ роли, актеръ Росси, былъ на высотѣ перваго автора, запротоколившаго мысли и чувства Грознаго. Въ плоть и кровь облекъ эти мысли и чувства Росси. Русскій ихъ написалъ, итальянецъ показалъ.

По отношенію къ русской литературѣ это единственная заслуга Росси. На обѣдѣ — урокѣ-экзаменѣ у Мамонтова Росси много говорилъ о русской литературѣ,

ея мiровомъ значенiи и значительности, предсказывалъ русскому театру огромную будущность и говорилъ, что мечтаетъ посвятить свои послѣднiе годы пропагандѣ русскихъ пьесъ, что Грозный и пушкинскiй «Скупой рыцарь» у него готовы, «Нахлѣбникъ» Тургенева въ работѣ, а далѣе намѣченъ «Холостякъ» того же автора.

«Нахлѣбника» онъ сыгралъ въ Европѣ, я его не видѣлъ, въ «Холостякѣ» же не успѣлъ показаться, ибо умеръ, кажется, въ 1896 году въ возрастѣ 66 лѣтъ отъ разрыва сердца.

Росси говорилъ, что чуетъ огромный шагъ впередъ русскаго сценическаго искусства. А Шаляпинъ въ это время даже еще не былъ принужденъ уйти съ Императорской сцены въ Петербургѣ, гдѣ руководители оперы и директоръ Всеволожскiй, знатокъ искусства, не сумѣли понять, что онъ, такое. Даже «Чайка» Чехова еще не успѣла тогда провалиться тоже на Петербургской Императорской сценѣ, и только лѣтъ черезъ пять раздвинулся занавѣсъ Московскаго Художественнаго театра, гдѣ воспарила «Чайка».

Это было также въ ту эпоху, когда мы были зачарованы пѣнiемъ Мазини, постановками Мейнингенцевъ, исполненiемъ Дузэ и самого Росси, — словомъ, въ эпоху, когда старая Европа проявляла остатки своей нѣкогда великой культуры, когда въ Европѣ еще было нѣсколько незаполненныхъ «дорогихъ могилъ», какъ опредѣляетъ устами Ивана Карамазова Европу Достоевскiй, и когда еще не вполнѣ насталъ срокъ поставить надъ Европой колпакъ съ почетной надписью: «музей». Это было, наконецъ, въ ту эпоху, когда слово «заграничное» было для насъ символомъ превосходной степени и когда всеобщее глумленiе вызвало слѣдующее.

Спектакль въ Императорскомъ театрѣ. Поетъ Мазини, а слушаетъ Александръ III. Царь пѣвцовъ и пѣвецъ царей сегодня «еще лучше». Публика безумствуетъ, психопатокъ давно пора везти въ домъ умалишенныхъ, а Александръ III молчитъ, апплодируетъ, но глубоко сосредоточенъ.

Молчитъ Александръ III, за то говорятъ приближенные и все Европой восторгаются. Не выдержалъ «му-

жицкій Царь», заговорило «ретивое», хлопнулъ кулачищемъ по столу (не только рубли, гривенники, серебряные двумя пальцами гнулъ, крышу вагона во время желѣзнодорожной катастрофы на спинѣ выдержалъ) и завилъ: «Вздоръ все это! Двадцати лѣтъ не пройдетъ, мои русскіе въ искусствѣ міръ завоюютъ». Мужчина онъ былъ серьезный, возражать ему «не сунешься». За тотъ годъ шумокъ болтали: «Вотъ такъ отмочилъ, видно и впрямь ему только дрова рубить, да на тромбонѣ играть, да щи да кашу ѣсть» (все это онъ дѣлалъ).

Наша «la haute société» въ то время обожала Михайловскій театръ, гдѣ играла французская труппа съ прекрасными актерами, между прочимъ, съ Люсьеномъ Гитри, очень напоминавшимъ Ленскаго, но, гдѣ, увы, трудно было провести хорошую пьесу, а ставились пустые фарсы. Все, что я помню отъ одной комедіи «Le Paradis», это то, что на одномъ актерѣ были голубые, на другомъ желтые, а на третьемъ кальсоны цвѣта mauve и что всѣ они забрались съ актрисой въ кровать. Это было въ царствованіе Николая II при директорѣ Всеволожскомъ, «le grand connaisseur d'art», какъ говорилъ про него «le monde de St. Petersbourg».

Когда потомъ убрали Всеволожскаго, Теляковскій пытался упорядочить французскіе спектакли. Не его вина, если это ему не удалось, ибо Теляковскій правильно сказалъ однажды крупному французскому театральному дѣятелю: — «Трудно добиться свѣжихъ листьевъ театральнаго дерева въ Петербургѣ, когда корни этого дерева сгнили въ Парижѣ». Но еще за десятокъ лѣтъ до этого любители «гнилого», мечтавшіе о подобномъ раѣ (Le Paradis»), придворная челядь, говорили про своего монарха «le moujik», въ то время, какъ истинные аристократы, духовная знать народа, его богатыри науки и искусства, Мамонтовы, Ключевскіе, Забѣлины за ту же «мужицкую мысль» обнимали заѣзжаго скомороха, «un cabotin ambulant», какъ называлъ себя Росси. Русскій театръ обязанъ отдать Росси за эту заслугу должное.

Вторая роль его русскаго репертуара — «Скупой рыцарь». Росси не переставалъ восторгаться, какъ это Пушкинъ въ одномъ монологѣ въ 212 стиховъ могъ дать

23

трагедію цѣлой жизни. Кстати, мечталъ онъ и о «Моцартѣ и Сальери». Но монологомъ «Скупого рыцаря» онъ не только восхищался самъ, но восхищалъ и зрителей.

Вы видѣли, какъ все убило въ героѣ пьесы дьявольская страсть. Въ прошломъ это былъ, вѣроятно, талантливый человѣкъ, организаторъ, «лишь захочу, воздвигнутся чертоги, въ великолѣпные мои сады сбѣгутся нимфы рѣзвою толпою», онъ видѣлъ, что такое добродѣтель, уважалъ «безсонный трудъ» и преклонялся «предъ вольнымъ геніемъ». Но сейчасъ видно только чудовище, не Плюшкинъ, не гадъ, а чудовище страшное, зловѣщее, все въ себѣ убившее, мертвецъ, могущій сѣять только злое. Надъ всѣмъ онъ надругался («поругана любовь, святое чувство», — говоритъ милый Берендѣй Островскаго), все лучшее принесено въ жертву.

Когда Росси говоритъ, что «иль я не зналъ желаній», то въ итальянскомъ переводѣ переводъ былъ недостоинъ Пушкина, тамъ стояло donna inamorosa, а смыслъ тотъ, что «и я жаждалъ объятій любви». Видно было, что нелегко было его страсти побѣдить это «святое чувство», но разъ это случилось, погибло все. Онъ живетъ среди мученій совѣсти, страха, что въ могилу ничего не унесетъ, и рѣдчайшихъ моментовъ «пира», а именно: — зажигаетъ свѣчу (это вѣдь денегъ стоитъ!) передъ «каждымъ» сундукомъ.

Его взвизги сладострастья, когда онъ видитъ золото, пароксизмы «эротоманіи», когда онъ его трогаетъ, заставляли думать, не такъ ли ласкалъ бы Грушеньку Ѳедоръ Карамазовъ, еслибъ она ему досталась, не съ этимъ ли чувствомъ омерзительной похоти приписать онъ на роковомъ конвертѣ съ тремя тысячами къ словамъ «ангелу моему Грушенькѣ, если захочетъ придти» — приписалъ онъ въ поросячьихъ судорогахъ слова «. . . . и цыпленочку».

Однако говорилъ Росси, Пушкинъ не даромъ назвалъ свою пьесу «Скупой рыцарь», и рыцарство было показано въ послѣдней сценѣ, гдѣ было видно, что этотъ человѣкъ чувствуетъ себя во дворцѣ въ своей сферѣ, онъ шутитъ съ герцогомъ, вспоминаетъ его

молодость. «Покойный герцогъ мнѣ говорилъ: — Филиппъ, — онъ звалъ меня всегда Филиппомъ, — лѣтъ черезъ двадцать, ты да я, мы будемъ глупы передъ этимъ малымъ», Выраженiе предъ этимъ малымъ кажется рыцарю чуть-чуть фамильярнымъ и онъ спѣшитъ добавить предъ вами, «съ внутреннимъ чувствомъ «извините за нарушенiе этикета».

Когда дѣло осложнилось и чтобъ спасти себя отъ расхода на содержанiе сына при дворѣ, какъ того проситъ герцогъ, надо оклеветать собственнаго сына, Россiевскiй Скупой рыцарь переживаетъ моментъ страшной борьбы. Ему стыдно, мучительно стыдно лгать, да еще въ обстановкѣ, гдѣ всего выше чтится рыцарская доблесть. Онъ много разъ беретъ воздухъ передъ словами: «сынъ... меня.... хотѣлъ... обокрасть». Однако, когда со словами «баронъ, вы лжете» врывается сынъ, на секунду былая честь вспыхиваетъ, барону въ первый разъ публично наносятъ тягчайшее оскорбленiе. Онъ бросаетъ сыну вызовъ, но старое сердце не выдерживаетъ, и онъ умираетъ, коснѣющимъ языкомъ произнося «ключи мои . . . ключи». Ключей этихъ онъ не можетъ найти, ибо мутится разумъ, а тѣло коченѣетъ. Ключи висятъ слѣва, а онъ правой рукой ищетъ ихъ на правомъ бедрѣ, ищетъ слабо, невѣрно, но судорожно, отчаянно, глаза тускнѣютъ, наконецъ нашелъ, но вамъ видно, что онъ уже умеръ. А трупъ еще мгновенье стоитъ, а затѣмъ падаетъ камнемъ.

Теперь, говоря уже о неудачахъ этого артиста, укажу на двѣ роли. Одна изъ нихъ была Отелло, гдѣ вся ошибка Росси была въ томъ, что онъ игралъ трагедiю ревности, что глубоко фальшиво, ибо трагедiя Отелло— это трагедiя довѣрчивости (слова Пушкина), трагедiя того, что «погибъ его идеалъ», (Достоевскiй — «Братья Карамазовы»). «Его надо долго разжигать, чтобы заставить повѣрить», — говоритъ тотъ же Достоевскiй, а Шекспиръ намъ говоритъ словами Отелло: «Чтобъ усумниться, долженъ я увидѣть, усумнившись. Ты дай мнѣ доказательствъ, а послѣ доказательствъ вонъ изъ души и ревность и любовь. Ревнивецъ хочетъ ревновать,

ищетъ ревновать, ревнуетъ безъ причины, Отелло ищетъ и хочетъ обратнаго.

Россіевскій Отелло полюбилъ Дездемону не за «сострадане къ мукамъ», а просто влюбился въ прелестную венеціанку и очень ему обидно, что молодой гвардеецъ «владѣлъ ея прелестнымъ тѣломъ». Чтобъ написать такую пьесу, не стоитъ быть Шекспиромъ, для такого творчества довольно Сарду или его собрата.

Однако, та же неудачная роль позволитъ мнѣ привести образчикъ рѣдкой сценической находчивости Росси, виртуозности его даже въ мелочахъ. Мнѣ разсказывалъ очевидецъ, что, играя какъ-то въ Италіи Отелло, Росси забылъ нагримировать руки и такъ и вышелъ. Игралъ Росси Отелло почему-то негромъ, а не мавромъ. Итальянцы народъ безцеремонный, и ему крикнули «руки-то бѣлыя». Вторая сцена въ Сенатѣ, входитъ Росси, снимаетъ тѣльнаго цвѣта перчатки, подъ ними черныя руки, онъ ихъ въ антрактѣ намазалъ и надѣлъ перчатки. Громъ апплодисментовъ, Отелло прямо изъ-подъ вѣнца, онъ могъ «прифрантиться». —

Слѣдующій минусъ — Шейлокъ, гдѣ не было цѣльности образа, что можетъ быть объяснено свойствами его дарованія, ибо Росси былъ тѣмъ, что зовется «идеальный любовникъ». Чтобы увѣриться въ этомъ, я разскажу про Ромео.

Когда я впервые увидѣлъ Росси, ему было 60 лѣтъ, онъ былъ толстъ, лысъ и сѣдъ. Для лысины есть парикъ, для сѣдины краска, а для толщины . . . умѣнье носить костюмъ, и тутъ, неизвѣстно, кто былъ выше, Мунэ Сюлли, или Росси, умѣвшій изумительно прятать свою толщину, какъ самымъ обыкновеннымъ пріемомъ, напримѣръ поясомъ, середина коего спущена, а концы приподняты, не обтягиваніемъ фигуры, а оставленіемъ ея свободной, а также врожденнымъ умѣніемъ носить костюмъ и многолѣтней въ этомъ дѣлѣ практикой.

Друзья Росси, люди старшаго поколѣнія, говорили намъ, «Вотъ, еслибъ вы увидали его въ Ромео, но онъ его больше не играетъ». А когда мы приставали и спрашивали, то получали въ отвѣтъ, «изумительно» и злились, что больше не могли ничего добиться.

Но эти изувѣры краткости рѣчи, послѣ долгихъ упрашиваній, добились отъ Росси, чтобъ онъ хоть разъ сыгралъ Ромео. Онъ про эту роль говорилъ такъ: «Это труднѣйшій образъ, онъ требуетъ какъ Порція («вырѣжь мясо, а крови не трогай») — безконечнаго энтузіазма въ своихъ проявленіяхъ, громаднѣйшей опытности, многолѣтней практики для правильнаго выявленія психики героя. Для автора тутъ нужны сразу безудержность юности и опытъ старости. Другими словами, пока молодъ, т. е., пока по внѣшности еще можешь играть Ромео, ты его еще не можешь играть, ибо опыта нѣтъ, а когда опытъ появился, то ты уже не можешь играть Ромео, ибо внѣшность ушла. И я когда-то обладалъ той ослиной красотой, что зовутъ молодостью, и игралъ Ромео, но тогда я себѣ не нравился».

«Ослиная красота» — выраженіе самого Росси, и я позволю себѣ совсѣмъ не раздѣлять его опредѣленія, ибо держусь мнѣнія Донъ Кихота Ламанчевскаго, особенно, когда слышу въ исполненіи Шаляпина фразу: «А что ни говори, а молодость чудесна».

Фактъ тотъ, что Росси согласился, но предупредилъ черезъ друзей, что будетъ играть безъ грима, безъ парика, ибо гримъ ему уже не поможетъ, и что онъ дастъ не игру Ромео, а такъ сказать чтеніе и показываніе роли въ костюмѣ.

Передъ спектаклемъ поговаривали: «Будетъ новый Ромео - лысый, толстый, 60 лѣтъ и въ усахъ (Росси носилъ усы)».

Но когда сей своеобразный съ виду пылкій Монтекки видитъ въ первый разъ Джульетту, понятно было выраженіе «страсть вспыхнула», «le coup de foudre, какъ говорятъ французы. Такой полѣзетъ куда угодно. Страсть имъ владѣетъ, и по моему глубоко правдиво Росси давалъ не любовь Ромео, а страсть, но страсть красивую, юную, опредѣлимую прелестнымъ русскимъ непереводимымъ словомъ «беззавѣтность».

Лексиконъ словъ у Росси - Ромео одинъ: «Джульетта», а остальное, это такъ себѣ, придаточныя предло-

женія. Лексиконъ его чувствъ тоже: «Джюльета», и жизнь и смерть — опять «Джульетта». Его страсть настолько могуча, горяча, такъ говоритъ въ немъ каждая капля крови, умъ, мозгъ, душа, сердце, что ему некогда думать о чувственности. «Parting is such a sweet sorrow that J shall say gooq-bye till it be morrow», — «столь отрадно горе разлуки, что я до завтра готовъ разлучаться». Все ему отрадно: — видѣть Джульетту, говорить и думать о ней. Она будетъ его послѣ брака. Росси-Ромео не огорченъ, но онъ, какъ ураганъ, стремится устранить препятствіе. Надо сейчасъ же устроить бракъ, но у монаха задержка. Нервы не выдерживаютъ каждое мгновеніе двухъ съ чѣмъ - то сутокъ въ мукахъ огня страсти, ясно, онъ не спалъ и не ѣлъ) и на полъ кидается капризный мальчикъ, катается по полу и лежа то на спинѣ, то на животѣ, бьетъ по полу ногами.

Шестидесятилѣтній старикъ показалъ, какъ прорвало бѣднаго мальчика; его надо скорѣе обвѣнчать, иначе сердце лопнетъ. Въ первую брачную ночь такой юноша способенъ до утра разсказывать Дездемонѣ о своей любви, любоваться съ ней на звѣзды и удовлетвориться тѣмъ, что «ночь лавромъ и лимономъ пахнетъ». Ему лишь потомъ придетъ въ голову, что есть иныя прекрасныя, поэтичныя, жгучія радости.

Все это объяснилъ зрителямъ , не выявилъ, а объяснилъ , — старый, толстый, лысый человѣкъ. Росси опоэтиризовалъ страсть, оправдалъ страсть, узаконилъ то, что вложено въ человѣка Творцомъ. Его Ромео — лучшая проповѣдь противъ разврата, противъ импотентной похоти и пришедшей потомъ скучнѣйшей порнографіи.

Много лѣтъ спустя несчастный, разстрѣленный совѣтской властью поэтъ Гумилевъ, въ одномъ изъ своихъ произведеній, выразился четверостишіемъ: «О, ты не знаешь упоенья, какое даритъ наслажденье между собой переплетенныхъ и зачарованныхъ влюбленныхъ». Ромео - Росси былъ гимнъ чарамъ страсти, пропаганда

(если нужно это слово) противъ всеубивающихъ аскетизма, Тургеневщины, мазохизма и прочаго, а также живой укоръ разврату, развратцу и обезьяньимъ похотямъ. Какъ благодарна должна быть ему «ослиная красота», «чудесная молодость» за спѣтый ей гимнъ, гимнъ, котораго она до скончанія дней будетъ достойна.

Послѣ этого спектакля говорили: Это не итальянскій артистъ, это итальянскій фокусникъ». Пожалуй! Но это былъ художественный «чудесный» фокусъ, фокусъ воскрешенія въ душѣ зрителя того, чего не могъ не пережить каждый хоть разъ въ жизни.

Развѣ мы всѣ не кидались, «очертя голову», бросая все и вся, на рискованное свиданіе «съ ней»? Развѣ не рвали перчатокъ, не ломали палокъ, не ломали всего, что попадается подъ руку, когда являлось неожиданное препятствіе? А можетъ быть, и фактически «катались по полу»? Развѣ и мы въ мучительной тоскѣ разлуки, когда все дрожитъ въ человѣкѣ, не теряли головы, и развѣ у насъ никогда не вырывалось неожиданно для насъ самихъ громко произнесенное «ея» имя?... Кто этого не пережилъ, тотъ не жилъ въ юности. А кто въ старости, пускай съ грустною улыбкой, никому, кромѣ себя одного, не признаваясь, что «любви всѣ возрасты покорны», — кто въ старости этимъ не восхищался, тому скучный предстоитъ конецъ.

Говорили, что Росси, этотъ «фокусникъ», этотъ «ярмарочный комедіантъ» (въ молодости онъ принужденъ былъ выступать въ серединѣ прошлаго столѣтія въ итальянскихъ балаганахъ), этотъ «бродячій скоморохъ», «le cabotin ambulant», какъ звалъ онъ себя, въ частной жизни былъ пошлякъ, былъ баналенъ. Мнѣ мало до этого дѣла, какъ мало дѣла до того, что Наполеонъ писалъ съ орфографическими ошибками, а Пушкинъ любилъ, чтобы на придворномъ балу вызывали карету не «сочинителя», а «камер-юнкера» Пушкина (слова моей бабушки, слышавшей это своими ушами).

Я долженъ сказать еще о двухъ роляхъ, одна изъ которыхъ Лиръ. Зала дворца, завтра въ ней будетъ «быть или не быть» Гамлета, послѣзавтра пиръ Макбета,

потомъ Людовикъ XI. и, наконецъ судъ въ «Венеціанскомъ купцѣ», (для Грознаго были свои декораціи). Слѣва отъ публики тронъ Лира, «королевскій», всегда одинъ и тотъ же, а сзади посрединѣ дверь. Торжественно (какъ умѣютъ бѣдняги!) располагается по правой сторонѣ свита (русскіе солдаты), а у трона тѣ, кто почище. Пришли дочери Лира, вынесли что-то, долженствующее изображать «государственныя регаліи». Всѣ собрались и ждутъ.

Пауза, длинная пауза. Ай! Росси запоздалъ. Но вотъ за сценой движеніе, какія-то неразборчивыя слова и сразу виденъ старикъ въ порфирѣ и коронѣ. Онъ сдѣлалъ шагъ и сталъ, смотритъ, нѣтъ, озирается, а потомъ нетвердой походкой, воображая, что идетъ, какъ прежде, твердо и увѣренно, стремительно проходитъ мимо статистовъ справа отъ зрителя, привѣтствуя ихъ правой рукой, лѣвой онъ опирается на мечъ. Если публика апплодируетъ «выходу», что почти всегда бывало, то тѣмъ же жестомъ привѣтствуется, не выходя изъ роли, (и вдоль рампы тоже свита Лира), и публика. Старикъ взбѣгаетъ на тронъ и опять смотритъ. Все въ порядкѣ, всѣ въ сборѣ. Одинъ онъ, Лиръ, опоздалъ, даже меча не успѣлъ надѣть.

Заговорилъ, и виденъ человѣкъ, ошалѣвшій отъ слѣпого повиновенія окружающихъ. Онъ никого не слушаетъ. Корделію онъ не разслышалъ, «повтори еще разъ, что-то не такъ», а она говоритъ «слишкомъ коротко», этикета не соблюла. Буря негодованія, а тутъ еще Кентъ-любимецъ перечитъ. Самодуръ ошалѣваетъ и, никого не слушая, прогоняетъ дочь и уходитъ. Завтра, нѣтъ, сегодня вечеромъ онъ съ ней помирится, но она, повинуясь приказу, уходитъ.

Искупить свои грѣхи опредѣлено Лиру въ здѣшней жизни. Страданіе приходитъ не сразу. Придворный старшей дочери говоритъ ему дерзость. Лиръ - Росси не оскорбленъ, не разсерженъ, онъ страшно удивленъ. Восьмидесятилѣтній властелинъ, кромѣ словъ «обожаемый монархъ», и прочей лести, никогда ничего во всю свою жизнь не слышалъ и онъ смотритъ на придворныхъ: «не ослышался ли я?» Но нѣтъ, слухъ не измѣнилъ,

и когда нахалъ сбить съ ногъ переодѣтымъ Кентомъ, Лиръ мимоходомъ говоритъ ему «браво, браво», такъ де и надо, какъ же иначе, и онъ только тутъ даетъ волю своему гнѣву. Пишетъ письмо другой дочери, выхватываетъ мечъ и концомъ рукоятки меча (на немъ печать) «скрѣпляетъ посланіе». Лиръ еще держится, и только, постепенно видя, что и оставшаяся дочь — «ехидна», онъ теряетъ почву подъ ногами, слабѣетъ и никнетъ, какъ король, сходитъ съ ума, какъ отецъ, пріобрѣтаетъ разумъ, какъ человѣкъ.

Какъ онъ это дѣлалъ, это дѣйствительно «неописуемо», но эти три основныя линіи звучали у него каждая отдѣльно, каждая сливалась въ одно съ цѣльнымъ образомъ. Это былъ цѣльный Лиръ. Чѣмъ меньше Лиръ понимаетъ дѣйствительность, чѣмъ болѣе сходитъ съ ума, тѣмъ яснѣе онъ разумѣетъ правду. Среди урагана его, одинокаго (при немъ только шутъ, голый человѣкъ и бѣглецъ), усталаго обезумѣвшаго укладываютъ спать, и онъ воображаетъ себя во дворцѣ. Но такой «сонъ благодѣтель» тамъ на него не снисходилъ, тамъ онъ видѣлъ почетъ и страхъ, здѣсь преданность и любовь. И засыпающій Росси-Лиръ мурлычетъ какую-то дѣтскую пѣсенку, точно ласка матери или сказка няни встали у него въ памяти, воскресили его дѣтство. Потому такъ понятно, что любовь еще большая, любовь Корделіи, вернула ему разсудокъ. «Мнѣ кажется, что эта лэди . . дитя мое Корделія». — «la mia figlia Cordelia», — звучало у него по техникѣ на едва уловимомъ піаниссимо, по внутреннему толкованію такъ, что публика сидѣла, какъ принято говорить «затаивъ дыханіе», Въ этомъ «la mia figlia Cordelia» было: «я искупилъ грѣхи, мнѣ видна правда и больше уже ничего не страшно», ибо въ лицѣ дочери Лиръ соединился съ Богомъ. И когда войска Корделіи разбиты, и ее и Лира ведутъ въ тюрьму, то, какъ прежде не понялъ онъ дерзости придворнаго, такъ теперь не пойметъ онъ, что такое тюрьма. Тамъ онъ будетъ съ дочерью, и Лиръ - Росси съ кроткой улыбкой говоритъ: «тамъ буду сказки сказывать тебѣ». А когда подъ конецъ несетъ онъ убитую дочь, то совершенно ясно, почему Шекспиръ заставляетъ Лира на-

чать монологъ словами: «О войте, войте, вы, изъ камня люди».

Личное горе Лира тяжелое, послѣдніе шаги жизни скорбные, но сейчасъ онъ соединится съ дочерью и онъ только горько упрекаетъ людей за всегда излишнее, всегда ненужное всякое убійство.

Вотъ нѣсколько словъ о его Лирѣ, считавшемся многими его коронной ролью. Когда я, 30 лѣтъ спустя, въ Мюнхенѣ въ 1923 году познакомился и разговорился съ директоромъ Національнаго Театра въ Христіаніи, сыномъ знаменитаго Бьернсона—Петромъ (Peter) Бьернсономъ и зашелъ разговоръ о Росси, то шестидесятилѣтній старикъ, уравновѣшенный скандинавецъ, (въ Швеціи мужчинъ въ банѣ женщины моютъ!), сѣдой, какъ лунь, превратился въ 20-лѣтняго энтузіаста, и пошло., и пошло.

«А помните его выходъ? А помните, какъ онъ почувствовалъ въ сценѣ, когда его выгоняютъ, какъ на руку капнули слезы и какъ Лиръ захотѣлъ это скрыть? А помните, какъ онъ, почти невидящимъ, умирающимъ взглядомъ боится оторваться отъ Корделіи («иначе потомъ не найду»)? А помните, какъ онъ бралъ камень и говорилъ, что это сердце его старшей дочери?»

Первое «помните» началось въ пять часовъ дня, послѣднее было, когда мы едва не опоздали въ театръ, и даже въ антрактѣ на спектаклѣ, видя какого-то артиста прекрасно загримированнымъ, но и только, мы говорили: — «А помните, Росси-то съ привязными бородами игралъ, и это было видно?» Это мы случайно припомнили, но это никогда не припоминалось вообще, ибо видѣли мы подлиннаго Лира, надъ Лиромъ плакали, и тогда пускай себѣ всѣ ходятъ съ привязанными бородами, лишь бы такъ играли, ибо, когда игралъ Росси, этого никогда не замѣчали.

Вотъ часть моихъ личныхъ воспоминаній. А вотъ что помнитъ его родина Италія, вотъ какъ она запечатлѣла свою о немъ память, и это можетъ видѣть и сейчасъ каждый посѣтитель Флоренціи. Въ шестидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка знаменитость 19-го столѣтія Аделаида Ристори, Томазо Сальвини и Эрнесто Росси, по приглаше-

нію города Флоренціи сыграли, «Франческу да Римини» втроемъ (тамъ одна женская и двѣ главныхъ мужскихъ роли).

Кто и кѣмъ былъ Сальвини, какъ и имя Ристори, извѣстно каждому образованному человѣку. Росси, преклонявшійся предъ Сальвини, предоставилъ ему выборъ роли, чѣмъ тотъ и воспользовался. Оба они лѣтъ на 10 моложе Ристори, считались какъ бы ея учениками. Что сдѣлалось съ публикой на спектаклѣ, я не знаю, я знаю только вулканическій энтузіазмъ итальянцевъ, но что-то важное произошло съ властями города, разъ городская Дума Флоренціи, ея муниципалитетъ, постановила прибить въ театрѣ золотую доску, (а итальянцы разсчетливы и весьма!) съ надписью приблизительно такого рода: — «здѣсь тогда-то такіе-то играли Франческу да Римини».

Прекрасно описываетъ этотъ спектакль въ своихъ мемуарахъ сама Ристори. Я цитирую на память, очень приблизительно: — «мы условились, какъ будемъ играть, роли эти раньше были нами много разъ играны, сдѣлали репетицію, но на спектаклѣ на насъ нашло высшее счастье — наитіе. Каждый владѣлъ собою, и своей ролью мастерски, но каждый изъ насъ чутьемъ угадывалъ, когда надо было предоставить первое мѣсто одному изъ насъ, когда двумъ или, когда мы всѣ трое занимали въ пьесѣ одинаковое важное положеніе. Геніальная импровизація одного молніеносно заставляла другого отвѣтить ему тѣмъ же. Никогда ни одинъ изъ насъ трехъ не чувствовалъ себя такимъ свободнымъ на сценѣ, въ своей роли, но когда потомъ никто изъ насъ такъ добровольно, деспотически не подчинялся требованіямъ того, что еще выше роли-требованіямъ гармоніи и искусства».

Объ этой гармоніи и повѣствуетъ, по сегодня золотая доска во Флоренціи, жемчужинѣ Италіи, жемчужинѣ земного шара. Мнѣ очень жаль, что въ моихъ разсказахъ я не могу включить имени Ристори, какъ артистки. Это внѣ моего плана, ибо на сценѣ я Ристори никогда не видѣлъ, и когда я говорилъ видѣвшимъ ее: «а Дузэ?», то на меня махали руками: «куда молъ тамъ». А когда я

говорилъ, «Сара Бернаръ», то чуть не ругались. Она молъ, по таланту была равна Рашели». Но мнѣ было не легче, ибо Рашель умерла лѣтъ за 25 до моего рожденія.

Ристори я видѣлъ. Я зналъ о ея славѣ, зналъ, какое въ Италіи она занимаетъ положеніе, и какъ Ристори и какъ маркиза дель Грилло. Ристори въ юныхъ годахъ вышла замужъ за маркиза Грилло, прожила съ нимъ счастливо до его смерти, и съ любовью отзывается о немъ въ своихъ запискахъ, какъ о своемъ помощникѣ и руководителѣ ея первыхъ сценическихъ шаговъ.

Положеніе артистки вообще въ Италіи плохое — она парія. И вотъ примѣръ. Завтракали мы какъ-то въ Италіи: — знаменитый баритонь Баклановъ, одна русская пѣвица, супруга члена Государственной Думы, три очень милыхъ итальянскихъ офицера и я. На другой день Баклановъ, двое бывшихъ наканунѣ итальянцевъ и я опять входимъ въ тотъ же ресторанъ, видимъ туже пѣвицу съ ея супругомъ, Баклановъ и я сняли шляпы, а офицеры нуль вниманія. «Развѣ вы не видали г-жу Н.», говоритъ имъ Баклановъ. «Видать — видали, но вонъ тамъ сидитъ сейчасъ моя сестра, неудобно . . . г-жа Н. артистка, понимаете». Мы, конечно, не поняли и ругались, но и насъ не понялъ никто изъ итальянцевъ, когда мы на это жаловались, ибо тамъ артистка не получитъ «положенія» даже черезъ бракъ съ принцемъ крови, послѣдній же положеніе потеряетъ.

Ристори была исключеніемъ, весь «свѣтъ» бывалъ у нея «принимаемъ» и въ день ея 80-лѣтія первымъ съ визитомъ пріѣхалъ къ ней король, Сальвини читалъ на ея юбилеѣ и т. д. Когда я послѣ сильнаго воспаленія легкихъ поѣхалъ, на поправку въ 1903 году, въ домъ моихъ родителей въ Римъ, моя мать предложила мнѣ посѣтить Ристори. Я говорю: «поѣдемъ сегодня». — «Нельзя» — сказала моя мать, — «надо спросить, можетъ ли она насъ принять». — «Ну, такъ попросимъ завтра». «Распорядились позвонить къ ней и отвѣтъ Ристори былъ: «Завтра нельзя, а черезъ три дня въ такомъ-то часу». На нѣкоторое мое удивленіе, что супругу русскаго посла не только не принимаютъ сразу, а, не дожидаясь отвѣта, назначаютъ ей «аудіенцію», я получилъ отвѣтъ: «такой

ужъ ей полагается почетъ». Я немного утѣшился, за то, что присутствіе въ трактирѣ одной женщины безъ таланта дало право быть хамомъ съ другой женщиной съ талантомъ.

Мы, конечно, поѣхали. Насъ встрѣтила — какъ жаль, что не удалось ее увидѣть на сценѣ, — воплощенная трагическая актриса. Въ 84-лѣтней головѣ углемъ горѣли огромные глаза 25-лѣтней женщины, ротъ точно высѣченный изъ камня, носъ съ горбинкой, обвисшія щеки, низкій, необыкновенно пріятный голосъ — то, что зовутъ «бархатный басъ». Обращеніе простое, ни тѣни актерства, ни разыгрыванія маркизы.

Узнавъ, что я изъ театра, артистка оживилась. «Синьора Ристори, а Москва помнитъ, какъ вы, умирая въ королевѣ Елизаветѣ, и слыша крики за сценой,» «да здраствуетъ король», въ агоніи хватали корону, надѣвали ее на голову и произносили: «sono regina ancora» (я еще королева). «Мнѣ старики говорили». — «Помнятъ?» — вырвалось у Ристори, и на секунду, на десятую секунду старушка преобразилась, съ нея слетѣло лѣтъ пятьдесятъ. «Я брала корону такъ», — лапа тигрицы протянулась къ блюдечку, — «надѣвала на голову и смотрѣла», и на насъ сверкнулъ взглядъ властнаго умнаго тирана. Старая львица вспомнила былое.

Увы, я больше сообщить ничего не могу. Мы провели прекрасный «un après midi» и улыбающаяся старушка, маркиза дель Грилло, когда я, прощаясь, цѣловалъ ея руку, сказала мнѣ по французски: — «Я очень оцѣнила, что, разсказывая о московскомъ спектаклѣ, вы назвали меня синьора Ристори! И добавила по итальянски: — «Я прожила жизнь, какъ Ристори, умру Ристори, но милый маркизъ былъ такимъ нѣжнымъ другомъ». Такъ я и не знаю, радоваться ли мнѣ, что я все таки видѣлъ титана на покоѣ, или жалѣть, что не видалъ, какъ онъ и его товарищи творили и творили такъ, что о нихъ пишутъ на золотыхъ доскахъ.

Теперь «послѣднее сказанье», и лѣтопись о Росси закончена, — Гамлетъ. Если я въ личной жизни видѣлъ 50 спектаклей, когда на афишѣ стоялъ Гамлетъ, то я ни мало, не преувеличиваю. Но я ни разу не видалъ Гам-

лета, соотвѣтствующаго требованіямъ Мочалова, изложеннымъ въ одномъ изъ писемъ къ Щепкину, гдѣ нашъ русскій Сальвини говоритъ: — «Конечно, надѣть костюмъ Гамлета можно и сказать его слова можно, а если удастся, то и проговорить Гамлета можно, но какъ сыграть Гамлета такъ, чтобы зритель - человѣкъ уйдя изъ театра сказалъ: — «я Гамлета видѣлъ?»

И вотъ именно этого артиста, такъ понимающаго Гамлета, такъ къ нему готовившагося, принято опредѣлить, у насъ не просто другомъ Шекспира, а «безумнымъ другомъ Шекспира» и увѣрять, что онъ де только на нутро и полагался. И мнѣ хочется спросить: что это? Французское легкомысліе, или отечественное головотяпство?

Гамлетъ - Росси не оставлялъ въ душѣ зрителя Мочаловскаго «я Гамлета видѣлъ», но видѣли мы блестящее исполненіе. Росси былъ на высотѣ «проговариванія» Гамлета, но, цитируя того же Мочалова, ему это «удалось». Монологъ 2 акта «Богъ съ Вами, я одинъ теперь» проговаривался такъ, что артиста безпрестанно прерывалъ аплодисментами весь театръ. «Быть или не быть» и сцена съ Офеліей были лирикой высшаго качества, а его «ступай въ монастырь» было опять высшей элегіей, когда артистъ все время, пятясь отъ Офеліи, идетъ съ одной стороны сцены на другую и льются у него чудныя, грустныя, за сердце хватающія слова, но именно слова, а не чувство. Прелестное исполненіе, восхитительное, блестящее, но Гамлета мы не видѣли.

Блестяще было у него, когда онъ говорилъ: «я утратилъ всю мою веселость», а вы сразу понимали, что прежній Гамлетъ могъ быть и очень веселымъ. Росси ухитрялся показывать прошлое Гамлета, какимъ онъ былъ при Гамлетѣ - отцѣ, незлобивый, вѣрящій въ жизнь и людей. Какое успокоеніе на его лицѣ, когда въ концѣ пьесы предложено все мирно закончить поединкомъ на рапирахъ!

Какъ опять таки блестяще проводится рапирное состязаніе, гдѣ виденъ спортсменъ - джентльменъ. «Что, всѣ одной длины?» — спрашиваетъ онъ про шпаги и хочетъ ихъ смѣрить. Но, когда ему говорятъ: «всѣ одной»,

онъ этого не дѣлаетъ, вдругъ шпага Лаэрта длиннѣе и принцъ его лишитъ преимущества. Вотъ что видитъ зритель. Но спортсменъ сказался, стали въ позу (Росси изумительно фехтовалъ) и сразу противникъ touché, какъ говорятъ французы, — получаетъ ударъ. «Ударъ, — вырывается у Гамлета. Но это оспаривается, а Гамлетъ твердо знаетъ, что попалъ, и немного раздраженъ («несправедливо, придирчиво судятъ»).

Второй ударъ онъ особенно старается, но и Лаэртъ на чеку. Гамлетъ напрягся и изящнѣйшимъ великолѣпнымъ пріемомъ нанесенъ прямой, благородный, отчетливый ударъ: — «что, теперь вамъ ясно?» — вотъ что чувствуетъ зритель. Но третій ударъ принцъ-джентльменъ не хочетъ нанести сразу, онъ не желаетъ обыграть Лаэрта «въ сухую», за что могъ его обижать. И онъ позволяетъ Лаэрту нанести ударъ острой, отравленной шпагой, и не сразу понимаетъ, что раненъ. Онъ въ недоумѣніи, ему въ голову не приходитъ, что Лаэртъ можетъ быть предателемъ, онъ только черезъ нѣсколько секундъ, перебравъ все въ умѣ, приходитъ къ мысли о шпагѣ Лаэрта и смотритъ на нее. На лицѣ Гамлета видно: «не можетъ быть», но шпага безъ наконечника, его продали.

Спортсменъ, джентльменъ, принцъ — все исчезло. Предъ вами возмущенный человѣкъ, возмущенный подлостью всѣхъ, кому онъ былъ готовъ все забыть. Новая схватка и предъ нами рыцарь возмездія, удесятерившій свои усилія боецъ. Игра кончена — сейчасъ Божій судъ. Гамлетъ весь на остріѣ своей шпаги. Пріемъ — и шпага Лаэрта выбита. Какъ коршунъ наступаетъ на нее Гамлетъ и съ кривой усмѣшкой подаетъ Лаэрту свою (таковы правила рапирныхъ боевъ), медленно беретъ шпагу противника въ лѣвую руку, а правой, тоже медленно, отъ рукоятки шпаги, что теперь въ рукахъ Лаэрта, ведетъ по шпагѣ до самаго наконечника рукой, держитъ наконечникъ двумя пальцами, трясетъ шпагу и смотритъ на Лаэрта, а во взглядѣ укоръ, презрѣніе, гадливость и безпощадность.

Въ послѣдней схваткѣ мститель и его предатель. Лаэртъ пораженъ, трагедія заканчивается, и Гамлетъ-Росси даетъ тутъ опять лирическую смерть, глубоко уми-

лительную, и его послѣдній монологъ звучитъ, какъ поэтическая молитва.

Можно, конечно, сказать, что Россіевскій Гамлетъ не соотвѣтствовалъ единственно правильнымъ требованіямъ Мочалова, но для этого надо быть Мочаловымъ. Я же сообщу, что Росси по моему мнѣнію былъ безусловно лучшій Гамлетъ изъ всѣхъ, кого я когда-либо видѣлъ.

Вотъ его роли міроваго репертуара. Изъ репертуара второго сорта онъ игралъ недурныя итальянскія мелодрамы «Гражданскую смерть», «Любовь и предразсудокъ», «Людовикъ XI», «Кина» и другія пьесы. Этотъ репертуаръ давалъ ему возможность развернуть свою виртуозность и свою комедійность.

Есть и всегда будетъ въ театрѣ пьесы, возвышающія вашъ духъ путемъ художественнаго наслажденія, и были есть и будутъ зрѣлища, дающія вамъ художественное развлеченіе. Если у крупнаго артиста или у выдающагося театра преобладаетъ второе, то ни театръ, ни актеръ не исчерпываютъ своего назначенія. Но если преобладаетъ первое, то нечего пуристамъ возражать противъ второго, ибо какъ нельзя 24 часа въ сутки жить однимъ и тѣмъ же, такъ нельзя въ театрѣ только вѣчно быть въ «трансѣ» искусства, нельзя вѣчно только думать, только переживать, только приходить въ экстазъ.

Такая театральная манія такъ же опасна, а потому и вредна самой сути искусства, какъ и религіозная. Испарина, превращаемая въ кровавый потъ, есть смерть. Можно, право можно и должно, иногда въ театрѣ и просто посмотрѣть, законно поразвлечься. Къ подобнымъ законнымъ развлеченіямъ можно отнести пьесы, какъ «Мадамъ Санъ Женъ», «Сирано де Бержеракъ», водевили Лабиша, пьесы Скриба, «Другъ Фрицъ», «Старый Гейдельбергъ», «Любовь и предразсудокъ», «Кинъ». Но эти пьесы должны быть исполнены а ля Режанъ, а ля Кокленъ, а ля Поссартъ или, а ля Росси. Не хуже.

Вотъ что продѣлывалъ Росси въ «Кинѣ». По пьесѣ герой говоритъ: — «Всего было у меня два друга— суфлеръ Соломонъ и левъ, жившій со мною». Кажется, у Дюма такъ: «Всего у меня одинъ другъ — Соломонъ».

Экземпляра у меня подъ рукой нѣтъ, я только помню, что всѣ другіе актеры послѣдующей сцены Росси никогда не играли. Не самъ ли онъ ее создалъ, «свиртуозничалъ», какъ великая Патти, говорятъ, дѣлавшая собственные пассажи въ пѣніи, пассажи трудные даже для флейты.

У Росси были такія слова: «Когда я утромъ просыпался, левъ лежалъ у кровати и tutti i creditori non osano entrare, — ни одинъ изъ кредиторовъ не смѣлъ войти (Кинъ весь въ долгу). Вы читаете на лицѣ артиста ужасъ алчнаго заимодавца, заглянувшаго въ дверь съ тѣмъ, чтобы безъ жалости получить «по сему моему векселю», и удирающему (давай Богъ ноги). — «Спокойно я жилъ, — продолжаетъ Кинъ, — мой другъ умеръ и вотъ утромъ...» Виденъ просыпающійся человѣкъ, не сразу сообразившій, въ чемъ дѣло, затѣмъ на его лицѣ читаешь: «чертъ возьми, влетѣлъ»: — вся комната полна народа и не для того, чтобъ пожелать ему добраго утра, а чтобъ забрать его за долги «подъ жабры» (все это Росси дѣлалъ молча, на паузахъ) и Кинъ заканчиваетъ всего двумя словами: erano tutti (всѣ пожаловали!). Публика вначалѣ улыбалась, потомъ, будетъ правильно сказать, улыбалась громко, посмѣивалась, замирала на нѣмой сценѣ и громко хохотала на слова «erano tutti» (всѣхъ чертъ принесъ!). Развлеченіе, анекдотъ? Да! Но художественный, имѣющій право на жизнь анекдотъ, виртуозный анекдотъ.

Виртуозность Росси понятна, если вникнуть, какъ онъ работалъ, хотя бы какъ готовился къ «Грозному», какъ онъ, въ противоположность Коклену, на спектакляхъ «творилъ и шелъ дальше».

Въ одномъ изъ своихъ первыхъ пріѣздовъ (Росси началъ гастроли въ Россіи, кажется, въ семидесятыхъ годахъ, когда я «ходилъ пѣшкомъ подъ столъ» и его еще не видѣлъ) онъ сыгралъ Ричарда III. (Извѣстный писатель и публицистъ Юрьевъ сказалъ ему: «А вашъ Лиръ еще лучше, еще цѣльнѣе». — «Ничего удивительнаго, — отвѣтилъ Росси, — Лира я сыгралъ около семисотъ разъ, а Ричарда всего разъ сто».

Такая работа поясненій не требуетъ. Пускай весь

Росси это только виртуозность, только блескъ, только внѣшность съ точки зрѣнія нашего «нутра». Но Росси давалъ душу внѣшности. Онъ, въ сущности, показывалъ неуловимость границъ внѣшняго и внутренняго, онъ сплеталъ форму и сущность воедино, но, конечно, отправная точка его была форма.

Форма была у него содержаніемъ, содержаніе формой. Прекрасное было у него раздѣльно, было для него всегда вещественно, конкретно, сказалъ бы философъ. Но забудемъ, что Росси итальянецъ. Ихъ искусство поразительно, но оно конкретно: архитектура — первая въ мірѣ, живопись — здѣсь они не превзойдены, сценическіе творцы — Ристори, Дузэ, Модена, Сальвини, Росси.

Правда, въ литературѣ одинъ Данте, а въ музыкѣ Верди. Но нѣтъ у нихъ, и по моему не будетъ, ни Моцарта и Бетховена, ни Мусоргскаго и Вагнера, ни Шекспира и Достоевскаго. Очень ужъ солнце ярко свѣтитъ въ этой странѣ, созданной Творцомъ въ моментъ, что Онъ улыбнулся.

Эту конкретность, вещественность итальянскаго духа пояснила мнѣ лучше всего не ихъ исторія, не ихъ искусство, а простой безхитростный разсказъ обыкновеннаго флорентійскаго гида. Я терпѣть не могу гидовъ, но бралъ ихъ во время осмотровъ, ибо «сытый буржуй», nobile forestiere, не любилъ ихъ грустныхъ глазъ, когда ихъ не брали. Однако, услуга за услугу: я плачу, а ты не разговаривай, — и гидъ, и я всегда были довольны.

Вотъ какъ-то въ одной изъ церквей я вижу дверь бронзовую, замѣчательную. Задержался. Гидъ не выдержалъ: «Господинъ герцогъ, позвольте мнѣ сказать» (три лиры на чай — герцогъ, двѣ — князь, а одна — графъ), — «Прошу», — сказалъ я, и я услыхалъ слѣдующее. Когда въ концѣ 15-го вѣка семейство Пацци возстало на Медичи и убило кое-кого изъ нихъ, одинъ изъ Медичи спасся вотъ сюда, вотъ за эту дверь, въ глухую комнатушку и заперся. Дверь была деревянная, въ нее ломились враги, дверь начала подаваться, съ улицы поспѣвала помощь, надо было продержаться одну — двѣ минуты, а дверь «теряетъ силы». Медичи налетаетъ на дверь и кричитъ ей: — «Дверь, если ты выдержишь, я

создамъ тебя изъ бронзы!» Медичи спасся. «Ну что, красивая дверь?» — закончилъ гидъ.

Въ минуту смертельной опасности итальянецъ Медичи не проявилъ ни фанатизма Востока, ни галльской романтики («la France me regarde»), ни стойкости британца («каждый да исполнитъ свой долгъ»), ни славянскаго «пріими духъ мой съ миромъ», не о Богѣ, семьѣ, родинѣ, не о жгучихъ объятіяхъ любимой женщины, не о себѣ самомъ, наконецъ, вспомнилъ онъ. . . Онъ съ вещью заговорилъ, какъ съ одушевленнымъ предметомъ.

Разсказъ гида былъ достоинъ инсценировки Мейнингенцевъ. Хотѣлось бы услыхать Росси, произносящаго «дверь, если ты выдержишь». Хотѣлось бы также увидать его въ послѣдующей исторической сценѣ, когда побѣдители - Медичи повѣсили всѣхъ Пацци на стѣнахъ сеньоріи (дворца), дали имъ въ іюнѣ мѣсяцѣ провисѣть 4 дня, и пожелали сіе увѣковѣчить, для чего одинъ изъ Медичи далъ Леонардо да Винчи распоряженіе написать картину (снять кино-ленту для Пате-журнала эпохи Возрожденія). Леонардо отказался, а сладчайшійБотичелли согласился, но что сталось съ картинами, неизвѣстно.

Все это лишній разъ объяснило мнѣ конкретность Росси. Солнце Италіи, ея беззаботность объяснила мнѣ и необычайное добродушіе Росси. Онъ обожалъ все талантливое, а передъ своимъ конкурентомъ Томазо Сальвини преклонялся. Какъ-то разъ, не сдержавъ своего восторга, я прибѣжалъ къ нему за кулисы. Оправдаюсь тѣмъ, что встрѣтилъ у него извѣстнаго Флерова, писателя Юрьева и профессора Герье, серьезнѣйшаго ученаго. Росси зналъ меня въ возрастѣ, еще далекомъ отъ того, что онъ звалъ «ослиной красотой» — молодостью, онъ бывалъ не разъ въ домѣ моихъ родителей и, зная меня ребенкомъ, говорилъ мнѣ ты.

Когда въ означенномъ вечерѣ послѣ старшихъ (мы тогда имѣли сей «буржуазный предразсудокъ») и я въ свою очередь скромно заявилъ «геніально», Росси вздохнулъ и сказалъ: «Вотъ ты Сальвини посмотри. Старый Росси талантливъ, но и только, а Сальвини — это Богъ, «e un Dio».

Признаюсь, имя Сальвини не давало мнѣ покоя. Ермолова, Ленскій, Кокленъ, Поссартъ, Соловьевъ, люди всѣхъ круговъ, при словѣ «Сальвини» только глаза закатывали и говорили «О! О! О...», объясняясь больше руками, глазами и междометіями. Но суть у всѣхъ была одна: между Сальвини и лучшимъ изъ лучшихъ — пропасть, вотъ какой Сальвини. Я не вѣрилъ и съ апломбомъ молодости рѣшилъ: «старики вѣчно такъ. Все увѣряютъ, что прежде было лучше». Тутъ, какъ на грѣхъ, я года черезъ два увидалъ сына Сальвини, Густава, актера хорошаго, на «первый окладъ» въ театръ принять можно, но куда тамъ до Росси и до Коклена. Узнаю также, что добрый милый Росси когда-то пріютилъ умирающаго сына жестокаго Сальвини, что сынъ этотъ будто бы обладалъ геніальными «отцовскими» данными. Я уже окончательно рѣшилъ — «Томазо Сальвини преувеличенъ».

Только много лѣтъ спустя я понялъ, что не было самыхъ невѣроятныхъ художественныхъ требованій, которыхъ бы Сальвини не превзошелъ, какъ вѣрно выразился про него одинъ просвѣщенный петербуржецъ (сенаторъ Молласъ). Но тогда мы всѣ, юное поколѣніе особенно, полагали, что Росси «это чего выше нѣтъ». Онъ насъ увлекъ, и мы были влюблены, какъ его Ромео въ Джульетту, и потому все было великолѣпно.

«Вчера, на обѣдѣ даваемомъ университетомъ, — разсказывали намъ, — Росси поднялъ оброненный супругой одного изъ заслуженныхъ профессоровъ платокъ, поднялъ, не вставая со стула, такимъ красивымъ жестомъ, состоящимъ изъ одной безконечной линіи какихъ-то спиралевидныхъ полувосьмерокъ, что «ученые мужи» ему апплодировали». — А мы говорили: «ну, понятно, какъ же иначе». Росси по окончаніи спектакля при публикѣ снимаетъ съ себя бороду — хорошо, снимаетъ парикъ — того лучше, смѣется — мы въ восторгѣ, жметъ руку знакомому у рампы — все хорошо. Повторяю, мы были влюблены.

Послѣ перваго спектакля «Грознаго» счастливый, что оцѣнили его трудъ, Росси среди овацій крикнулъ мнѣ: — «Ecrie à ta maman, que j'ai eu du sncçès» (напиши

матери, что я имѣлъ успѣхъ). Моей матери я, конечно, немедленно объ этомъ «отписалъ». Тѣмъ, кто бы могъ быть сейчасъ моими дѣтьми, и послѣдующимъ поколѣніямъ я разсказываю сейчасъ объ «Ernesto il splendido», о Росси блестящемъ.

(*Примѣчаніе отъ Издательства*: Въ составѣ мемуаровъ В. А. Нелидова имѣется обширная монографія о Томазо Сальвини, входящая въ главу «Особняки», посвященную такимъ явленіямъ въ области искусства, какъ Мистеріи Страстей Господнихъ въ Оберъ-Аммергау, Король Людовикъ II Баварскій и, наконецъ, творчество Томазо Сальвини. Эта глава въ данную книгу не введена, такъ какъ она слишкомъ далеко отходитъ отъ основной темы, — жизни театральной Москвы.)

5. Родное.

Въ числѣ моихъ театральныхъ ошибокъ есть одна, о которой слѣдуетъ сообщить, и не для публичнаго пошлаго кокетства, а потому, что очень часто потомъ я встрѣчалъ людей мыслящихъ, культурныхъ и желавшихъ хорошаго, впадавшихъ искренне въ ту же ошибку.

Ошибка эта — думать, что образованный актеръ или писатель, владѣющій въ совершенствѣ иностранными языками, можетъ играть или писать на языкѣ иномъ, чѣмъ ихъ родной.

Трижды мнѣ пришлось въ этомъ убѣдиться. Первый разъ, когда я прочиталъ «Саломею» Оскара Уайльда на французскомъ языкѣ, на которомъ авторъ ее написалъ. По стилю это никакъ не могло быть названо ни Флоберомъ, ни Анатолемъ Франсомъ, палитра красокъ была англійская, а не французская, до ошибокъ включительно. Это все равно, что Рубинштейну дали бы не рояль, а скрипку, или Шаляпина перевели въ драму. Вотъ почему у Уайльда ничего не вышло.

Второй случай: — я прочиталъ полныя интереса, рисующія весь бытъ до и послѣ войны 1877-78 года за осво-

бождение славянъ воспоминанія бывшаго нашего посла въ Парижѣ. Покойный посолъ изумительно владѣлъ французскимъ языкомъ и первое чтеніе настолько меня увлекло, что я воспоминанія перечиталъ, очень ужъ картины тамъ живыя. Но при второмъ чтеніи я почувствовалъ, что что-то во французскомъ языкѣ было не то. Я началъ разбираться, придраться немыслимо, но долго промучившись, я увидѣлъ, что авторъ. . . думалъ, говорилъ и жилъ по-русски.

Третій случай — моя ошибка. Артистка Гзовская, подъ вліяніемъ генія Станиславскаго, бросила Императорскую сцену, гдѣ у нея было крупное имя и гдѣ ей предлагались большой окладъ и выборъ любой роли. Она перешла въ Художественный театръ на половинный окладъ и на скромное положеніе и тамъ, несмотря на все вліяніе Станиславскаго, за первые три года она была, какъ принято выражаться, «подъ спудомъ». Когда стало ясно, выражаясь про Станиславскаго словами Полонія про Гамлета, что «души его желанья ограждены согласіемъ людей, которымъ онъ глава», когда стало ясно, что въ театрѣ артисткѣ не занять положенія, котораго она достойна, я рѣшился уговорить О. В. Гзовскую бросить русскую сцену и перейти на нѣмецкую, тѣмъ болѣе, что тамошніе импрессаріо послѣ ея гастролей въ Европѣ рвались ее «заполучить».

Нѣмецкимъ языкомъ артистка владѣла блестяще, но для провѣрки былъ приглашенъ нѣмецкій режиссеръ, нѣкто господинъ Инфельдеръ, и онъ при первомъ же свиданіи заявилъ: «Я вамъ не нуженъ, вы говорите, какъ нѣмка».

Артистка стала готовить на нѣмецкомъ языкѣ роли, какъ Беатриче изъ «Много шуму», Орлеанская Дѣва и пр. И вотъ, когда она играла у себя по-нѣмецки, это было хорошо, но чего-то все-таки недоставало, а по-русски было какъ слѣдуетъ. Артистка первая это почувствовала и обратила вниманіе своихъ друзей. Въ чемъ дѣло? Артистка — чувствовала по-русски.

Въ этихъ трехъ случаяхъ Уайльдъ писалъ непривычными красками, авторъ мемуаровъ мыслилъ, а художникъ сцены чувствовалъ на своемъ родномъ языкѣ. Резюмэ:

— творить можно только на языкѣ, на которомъ мечтаешь и молишься, на языкѣ, которымъ живешь.

На эту тему я много и безнадежно спорилъ съ милѣйшимъ Инфельдеромъ, находившимъ, что «интонаціи можно заучить», и не понимавшимъ, что артистъ не пластинка граммофона, а самъ творецъ. Я дотго говорилъ ему о томъ, чему училъ театръ, Станиславскій, какой онъ врагъ машиннаго производства и такъ далѣе, и въ пылу спора укололъ собесѣдника Поссартовскимъ педантизмомъ и вообще педантизмомъ нѣмецкихъ актеровъ.

Нѣмецъ мой, какъ сказано, очень милый человѣкъ, за свой фатерландъ вступился. «А вы Миттельвурцера видѣли?» — сказалъ онъ. Тутъ я притихъ, ибо Миттельвурцеръ дѣйствительно былъ... впрочемъ, рѣчь о немъ впереди. Но не притихъ мой собесѣдникъ и продолжалъ: «Я вамъ разскажу про него, я его ученикъ и обожаю его. Занялъ я въ Германіи положеніе и сталъ режиссеромъ въ Кельнѣ, гдѣ, какъ вы знаете, хорошій нѣмецкій театръ. Пріѣзжаетъ на гастроли Миттельвурцеръ, черезъ два дня спектакль. Я веду репетицію, пьеса была у насъ на репертуарѣ, а въ ней была выходная роль лакея, докладывающаго всего одну фразу: «Внизу господинъ и госпожа Майеръ, прикажете просить?», на что Миттельвурцеръ обязанъ отвѣтить «да». Если же онъ этого «да» не скажетъ, пьеса не можетъ продолжаться, ибо «г-нъ и г-жа Майеръ» — заклятые враги героя (Миттельвурцера). «Кто играетъ лакея?» — спросилъ меня Миттельвурцеръ. «Такой-то», — сказалъ я. «Нѣтъ, играть будешь ты». Я обратилъ вниманіе артиста, что мнѣ, какъ режиссеру, для своего положенія это неудобно, что на спектаклѣ будетъ весь городъ и прочее, и прочее. «Не разговаривай, а играй». Мы всѣ настолько обожали нашего учителя, что я подчинился, но не могъ понять, почему это Миттельвурцеру понадобилось.

Фраза моя идетъ подъ занавѣсъ. Вхожу. Миттельвурцеръ обыкновенно ходилъ, посвистывая, по комнатѣ, а на этотъ разъ онъ, закрывъ глаза, сидѣлъ въ креслѣ. Докладываю: «г-нъ и г-жа Майеръ», онъ молчитъ и глазъ не открываетъ. Взволнованнымъ голосомъ я повторяю реплику — никакого отвѣта, испуганный я чуть не кри-

чу: «г-нъ и г-жа Майеръ». Миттельвурцеръ пріоткрылъ одинъ глазъ и говоритъ: «что тебѣ?». Страшно взволнованный я говорю прерывающимся голосомъ «тамъ г-нъ и г-жа Майеръ, прикажете просить?» и съ ужасомъ слышу «нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ».

Я обомлѣлъ: — учитель сошелъ съ ума, пьеса продолжаться не можетъ. Я поблѣднѣлъ, какъ смерть, а тутъ еще слышу отъ Миттельвурцера: «что стоишь, ступай». Едва держась на ногахъ, я пошелъ къ двери и когда взялся за ручку, слышу слова: «Ты говоришь, г-нъ и г-жа Майеръ внизу?» Едва у меня слетаетъ съ губъ «прикажете просить» и въ этотъ моментъ слышу спасительное «да» Миттельвурцера.

Что Миттельвурцеръ произвелъ въ этой сценѣ фуроръ, неудивительно, но и меня поздравляли, а Миттельвурцеръ сказалъ мнѣ: «Никогда, дурачекъ, ты и въ жизни такъ хорошо не переживалъ. Понимаешь теперь, что такое импровизація на сценѣ, что изъ двухъ словъ сдѣлать можно? Вѣдь когда ты пугался и блѣднѣлъ, зритель жилъ съ тобою, за это ты и успѣхъ имѣлъ, а ты мнѣ былъ нуженъ для примѣра менѣе опытнымъ, какъ на сценѣ можно экспромпты создавать». «Вотъ вамъ машинный нѣмецкій актеръ», — закончилъ онъ.

Мнѣ пришлось, конечно, согласиться съ каждымъ словомъ моего оппонента. Общую суть нашей дальнѣйшей бесѣды о Миттельвурцерѣ я и хочу разсказать, начавъ съ того, что этотъ актеръ, какъ это ни странно, имѣлъ въ Москвѣ успѣхъ ниже Поссарта и ниже Коклена. Между тѣмъ, какъ артистъ, онъ былъ, по моему, выше ихъ.

Репертуаръ его былъ по существу Поссартовскій. Вотъ, пожалуй, внѣшняя причина, что Москва его недооцѣнила. Слишкомъ она привыкла къ Поссартовскому Мефистофелю, Шейлоку, Другу Фрицу и т. д. Однако, внутренняя причина недооцѣнки лежитъ болѣе глубоко, а именно въ недостаточномъ пониманіи самихъ тогдашнихъ москвичей, а пожалуй и еще въ одномъ распространенномъ среди тогдашней московской публики недостаткѣ.

Что публика эта отличалась энтузіазмомъ, что она

увлекалась, уже разсказано подробно. Но московская публика была кромѣ того капризна. Вдругъ ни съ того, ни съ сего кого-нибудь не признаетъ. Зато, если признаетъ, то «своему» публика ужъ не измѣнитъ. Вотъ Поссартъ, Росси, Мейнингенцы стали «своими», а знаменитость Вѣнскаго Бургъ-театра, австро-венгерскаго, такъ сказать, «Малаго Театра», нѣтъ.

Миттельвурцеръ поражалъ необычайной естественностью тона, художественной простотой. Казалось бы, чего лучше! Москва должна была бы раскрыть объятія тому «родному», къ чему она привыкла въ тогдашнемъ «Маломъ Театрѣ». Но нѣтъ, мужики, «большой деревни», и ихъ «бабы» закапризничали, стали озорничать, а у милыхъ обитателей Берендѣева посада тоже были пороки, и они заявили: «У насъ свои такіе же». Чужихъ, правда, великолѣпныхъ гостей, Москва ласкала и возносила, а своего, «родного» съ чужбины взяла, да и посадила на край стола.

Привыкнувъ видѣть Шейлока Поссарта, оскорбленнаго мстителя за свой народъ, Москва закапризничала «хочу попрежнему», хотя и не могла не любоваться Шейлокомъ Миттельвурцера, жестокимъ, жаднымъ евреемъ съ ужимками Гоголевскаго шинкаря и страшными трагическими переживаніями, столь внѣшне противно смѣшными, что напримѣръ, когда Шейлокъ-Миттельвурцеръ искренно плачетъ и страдаетъ, публика хохотала, ибо корни страданія героя у артиста были въ низменной душѣ дрянного ростовщика. Однако, вмѣсто того, чтобы за такого рода исполненіе быть благодарной, ибо по существу оно-то, пожалуй, и вѣрно, публика твердила: «Поссартъ играетъ по иному».

Зрители также признавали художественность нѣмой сцены въ «Западнѣ» («Assomoir») Зола, гдѣ герой алкоголикъ, временно вылѣчившійся, въ послѣднемъ актѣ входитъ веселый и бодрый, воскресшій къ жизни, но взглядъ его падаетъ на случайно кѣмъ-то забытую бутылку съ водкой, и вотъ постепенно вершокъ за вершкомъ порокъ опять беретъ верхъ. Человѣкъ хочетъ налить себѣ ядовитой влаги, подходитъ, беретъ бутылку, но отчаяннымъ усиліемъ воли, ставитъ ее обратно, спи-

ной къ публикѣ отходитъ къ задней стѣнѣ, тычется въ нее лицомъ, и долго стоитъ. Потомъ начинаютъ вздрагивать у него плечи, онъ рыдаетъ, а вамъ ясно, что человѣкъ погибъ, и когда онъ поварачивается и, наконецъ, показываетъ лицо, то виденъ алкоголикъ, навѣки захлопнутый «западней».

Такое бывало съ каждой ролью. Москва признавала, но озорничала, не полюбила: свой «родной», чего съ нимъ церемониться! Влюбленная въ Росси, покоренная Мейнингенцами, Москва къ стыду для себя заслуживаетъ законнаго упрека за несправедливость въ данномъ случаѣ, и насъ за наши капризы не похвалитъ будущій историкъ.

Кромѣ того, онъ упрекнетъ насъ, и тоже справедливо, въ недомысліи, ибо передъ нами былъ актеръ, которому слѣдовало начать, а не кончать карьеру, когда взлетѣлъ Станиславскій. Я напомню, что какъ разъ въ это время провалилась въ Петербургѣ на императорской сценѣ «Чайка» Чехова, и нужны были князь Сумбатовъ-Южинъ и В. И. Немировичъ-Данченко, чтобы понять, что Чеховъ — драматургъ.

Я думаю, что лучшаго артиста на Чеховскія роли, чѣмъ Миттельвурцеръ трудно было бы себѣ и представить. Какой это былъ бы дядя Ваня, Гаевъ въ «Вишневомъ Саду». Шабельскій въ «Ивановѣ», Вершининъ въ «Трехъ сестрахъ»! Этотъ актеръ-антиподъ того, что Островскій звалъ «игра въ нарочно», и пьесы этого нашего великаго автора, онъ могъ бы украсить своимъ участіемъ. Да не только роли изъ Островскаго, но и Городничаго и Фамусова (Гоголя и Грибоѣдова) онъ бы могъ играть. А что это былъ Шекспировскій и Гетевскій актеръ, онъ это доказалъ, какъ доказалъ, въ случаѣ, разсказанномъ Инфельдеромъ, что онъ былъ яркій представитель «новой» системы Станиславскаго, гдѣ нашъ русскій геній формулируетъ вѣчное въ искусствѣ.

Миттельвурцеръ соединялъ въ себѣ лучшее отъ старой Европы, мастерство и культурность, и лучшее отъ славянства — широту художественнаго исполненія, пользуясь тѣмъ и другимъ такъ мастерски, что вы видѣли не

великолѣпнаго только актера, но всегда человѣческій великолѣпный образъ.

Когда я думаю о Миттельвурцерѣ, мнѣ часто приходитъ въ голову Москва того времени.

Въ Художественномъ театрѣ былъ артистъ А. Н. Стаховичъ, аристократъ по рожденію, адъютантъ великаго князя Сергѣя Александровича, генералъ и очень богатый человѣкъ, который полюбилъ Художественный Театръ и, имѣя отъ природы прекрасныя данныя, бросилъ прежнюю карьеру, и въ 52 года сталъ очень хорошимъ актеромъ, — въ 1919 же году, не выдержавъ ужасовъ революціи, на 64 году повѣсился.

При жизни онъ любилъ побалагурить, онъ былъ очень милый и добрый человѣкъ, рѣдко умный. Былъ у него лакей, крестьянинъ Павелъ, на котораго онъ смотрѣлъ, какъ на родного, это вообще свойство истинныхъ русскихъ баръ). Лакея этого онъ выучилъ прекрасно говоритъ по-французски, и потомъ дальнѣйшія ихъ бесѣды велись на этомъ языкѣ.

Однажды Стаховичу поручили роль Репетилова въ «Горѣ отъ ума», онъ ее добросовѣстно готовилъ, и читалъ своему лакею, боольшему театралу. «Paul, — бывало скажетъ онъ, — que est ce qui est plus dean?» И начиналъ читать ему Репетилова:» «Клянусь тебѣ (ударъ въ грудь и рука кверху), что никогда ты не найдешь себѣ такого друга (сильное повышеніе голоса), такого вѣрнаго — ей, ей»: (дрожаніе въ голосѣ на красивыхъ нотахъ), on comme ca, — продолжаетъ Стаховичъ и скажетъ Грибоѣдовскіе стихи простымъ тономъ подвыпившаго шелопая Репетилова?» — опоздавшаго на балъ.

Paul неизмѣрно отвѣчалъ: — «Le premier est infiniment plus beau, Excellence, par ce que dans la vie on l'entend rarement, et Excellence a une si bel belle voix». («Первое гораздо красивѣе, Ваше Превосходительство, это въ жизни рѣдко слышишь, а у ихъ Превосходительства такой красивый голосъ»).

Вотъ я все и думаю, что отношеніе Москвы къ Миттельвурцеру можно приравнять къ оцѣнкѣ Полемъ Стаховичевскаго Репетилова. Nostra culpa! Проглядѣли!

Вѣна насъ побила, она боготворила и понимала своего Миттельвурцера, своего вѣнскаго Ленскаго. Вѣна, этотъ центръ прекраснаго искусства, опровегла пословицу, что никто не пророкъ въ своемъ отечествѣ, ибо у нихъ Миттельвурцеру было тепло, и онъ былъ тамъ цѣнимъ. У насъ же въ чужомъ отечествѣ, пророкъ родной по духу, признанъ почему-то не былъ.

Мы все капризничали и докапризничались до революціи. Не пора ли перестать, начавъ хотя бы съ того, чтобы прекратить пренебрежительное отношеніе къ талантамъ?

Глава IX.

КУРАНТЕЛЬЩИКИ.

(Газетно-театральный міръ.)

Первый организаторъ русскаго журнальнаго дѣла Петръ Великій назвалъ газеты «курантами», а насъ, журналистовъ, «курантельщиками». «Седьмая великая держава», «желтая опасность», — говорятъ часто и не безъ основанія про печать.

Я ограничиваю свою задачу художественной критикой, театральной, особенно. Въ бытность мою драматическимъ критикомъ, (я обычно писалъ подъ псевдонимомъ «Архелай»), мнѣ часто случалось задумываться надъ вопросомъ, нужна ли критика вообще, и не есть ли она наростъ на художественномъ организмѣ? Говоря попросту, не вредна ли критика.

На эти мысли многое меня наталкивало. Во-первыхъ почти ни одинъ геній не былъ признанъ современной ему критикой, даже лучшими ея представителями: — Ганеликъ не понялъ Вагнера, Мусоргскій былъ у насъ въ загонѣ, про Островскаго писалось, что онъ «провонялъ сцену полушубкомъ и полѣзъ въ поэты», Метерлинка величали «декадентомъ», надъ Врубелемъ издѣвались, самъ Бѣлинскій не сумѣлъ разобраться въ Гоголевскихъ

«Старосвѣтскихъ помѣщикахъ», въ началѣ карьеры Ленскаго въ газетныхъ отчетахъ встрѣчались выраженія вродѣ «розовый пузырь» и т. д., и т. д., до безконечности.

Нуженъ былъ Людвигъ II для Вагнера, Савва Мамонтовъ для русскихъ геніевъ, Садовскіе для Островскаго, т. е., въ концѣ концовъ нуженъ былъ меценатъ. Меценаты — оцѣнщики. Если взяться за содержаніе слова критика, то видимъ, что это оцѣнка. Итакъ, оцѣнщикъ необходимъ, безъ такого критика было бы плохо.

Однако, такой подлинный критикъ вовсе не долженъ «писать». Онъ свою критику создаетъ, творитъ, давая жизнь достойному. Не легка участь подобнаго критика, тяжелъ его крестъ. Однако ославляютъ безумцемъ, друг̀ого самодуромъ, третьяго яростно дуракомъ. А тѣмъ временемъ модный рецензентъ строчитъ свои рецензіи, пускаетъ хлесткія словечки, повторяемыя всѣми, его читаютъ. Онъ — авторитетъ для тѣхъ, чьи головы для того, вѣроятно, у нихъ на плечахъ, чтобы не съѣжалъ ихъ великолѣпно повязанный галстукъ.

Для актера, пѣвца, музыканта, живописца, такой рецензентъ — опасная сила. Онъ можетъ вознести, можетъ и утопить. Еще одно: выдающійся, печатающійся, читаемый, авторитетный критикъ, если не старый, то во всякомъ случаѣ пожилой человѣкъ, и, естественно, онъ болѣе склоненъ смотрѣть въ прошлое (а въ немъ такъ много хорошаго), чѣмъ ратовать за исканія, и отчасти, но только отчасти — онъ правъ. Исканія всегда и неизмѣнно приводятъ къ колебанію стараго и лишь за рѣдкими исключеніями приводятъ къ цѣли — къ нахожденію. Зато нахожденіе искупаетъ все. И вотъ провидѣть въ исканіи подлинное, поддержать это — рѣдкій удѣлъ рѣдкаго критика.

Размышляя далѣе, надо рѣзко раздѣлить понятія:— критикъ-оцѣнщикъ и рецензентъ, пишущій отчеты. Изъ немногаго сказаннаго ясно, что первый безусловно необходимъ. Поговоримъ о второмъ.

Кто онъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ? Въ прошломъ это или музыкантъ-композиторъ (тогда онъ рецензируетъ музыку), или литераторъ изъ тѣхъ, кто не выбился на дорогу, живописецъ, кому «не повезло», дра-

матургъ, не пользующійся успѣхомъ. Словомъ, первоначально такой рецензентъ всегда стремился къ тому или иному творчеству, и только впослѣдствіи приходилъ къ критикѣ, какъ къ послѣднему пристанищу. Недаромъ французы произнесли всемирно извѣстное lárt est difficile, la critiqne est aisée».

Однако мнѣ кажется, что истинная критика, т. е., пониманіе, прозрѣніе, указаніе путей, объясненіе ихъ есть тоже искусство, есть тоже un art, и оно трудно, какъ всякое искусство. Оно требуетъ творчества, а творчество требуетъ мастерства, подготовки, а о подготовкѣ гг. критиковъ что-то не слышно.

Въ лучшемъ случаѣ, это самоучки, на спинѣ исполнителя, виртуоза, живописца, практикующіеся въ своемъ дѣлѣ и за рѣдкими исключеніями не имѣющіе мужества сознаться въ своихъ ошибкахъ.

Почему наряду со школой сапожниковъ, школой ремесленниковъ, инженеровъ, школой музыки, живописи и драмы, даже не поднятъ вопросъ о необходимости школы критиковъ? И, кажется, нѣтъ ни единаго критика, который бы сызмальства, какъ иные художники, готовился къ своему призванію. Тѣмъ не менѣе, даже при указанныхъ отрицательныхъ сторонахъ, я думаю, что даже и такой критикъ все же не безполезенъ.

Возьмемъ для начала лучшихъ представителей. Это часто люди образованные, со вкусомъ, правда, иногда черезчуръ личнымъ, но все-таки со вкусомъ, и встрѣчаются среди нихъ люди съ прирожденнымъ дарованіемъ и понимающіе дѣло. Для толпы они необходимы. Послушайте, что иногда городитъ публика во время перерыва въ театрѣ и какъ, прочтя только добропорядочный отчетъ, тотъ же зритель говоритъ иное. А какъ часто зритель просто ждетъ мнѣнія своего критика, иногда добродушно въ этомъ сознаваясь! Такая критика, повторяю, нужна. Но все изложенное было сказано, не принимая во вниманіе практическую сторону дѣла. Между тѣмъ, жизнь есть жизнь, и законныя ея требованія должны быть удовлетворены. Напримѣръ, публика, по тѣмъ или инымъ причинамъ не посѣтившая концерта, пьесы или выставки, вправѣ требовать, чтобы ее объ этомъ освѣдо-

мили. Итакъ, безъ меценатствующей критики плохо искусству, без порядочной рецензіи публика терпитъ ущербъ.

Мысли о ненужности, о вредѣ критики были навѣяны, конечно, не вышесказанными соображеніями, а пороками самой критики. Ихъ такъ много, что надо поговорить о нихъ подробнѣе, и это будетъ сдѣлано ниже. Пока упомяну нѣсколько почтенныхъ именъ періода 1880—1917 года, чтобы дать читателю представленіе о томъ, какіе люди писали, что писали, о чемъ писали и какъ писали.

Во главѣ московскихъ рецензентовъ конца прошлаго вѣка стоитъ на первомъ мѣстѣ Сергѣй Васильевичъ Флеровъ, писавшій въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» подъ псевдонимомъ С. Васильевъ. Его рецензіи появлялись каждый понедѣльникъ подъ заглавіемъ «Театральная хроника» въ обширномъ фельетонѣ, именуемомъ на газетномъ жаргонѣ «подвальный», т. е., печатаемомъ внизу страницы, подъ крупной проходящей черезъ всю страницу чертой.

Вся Москва читала Флерова и съ нимъ серьезно считались не только театралы и артисты, но даже и дирекція того времени. Флеровъ всегда говорилъ про себя: — «Я не прокуроръ театра, я его другъ и, когда надо, защитникъ», и съ полной искренностью проводилъ это въ своихъ исканіяхъ. Однако, будучи рыцарски честенъ въ высказываніи своихъ мыслей, онъ иногда впадалъ въ крайности и могъ казаться, но только казаться, пристрастнымъ.

Причина этого, думаю въ слѣдующемъ. Онъ былъ человѣкомъ тонкаго вкуса, огромнаго образованія, зналъ всю міровую литературу, владѣлъ многими иностранными языками, имѣлъ огромный опытъ, все, что можно было видѣть и слышать, онъ за свою долгую жизнь видѣлъ и слышалъ. Но онъ могъ закутаться въ понятіяхъ «мнѣ нравится», «хорошо», «мнѣ не нравится», «плохо». И если ему не нравилось, хотя бы и было хорошо, то онъ могъ казаться пристрастнымъ. Такъ напримѣръ, какъ ярому поклоннику Ермоловой, ему менѣе нравилась Федотова и потому онъ не отдавалъ ей должнаго. Аполо-

гетъ Поссарта, онъ былъ черезчуръ суровъ къ блестящему Барнаю. Менѣе всего желая быть пристрастнымъ, онъ бывалъ пристрастнымъ, ибо глубоко вѣрилъ въ правду своихъ словъ.

По стилю и способу писать его можно сравнить съ знаменитымъ въ свое время французскимъ критикомъ Франсуа Сарсэ, руководителемъ французскаго общественнаго театральнаго мнѣнія. Разница была въ томъ, что взгляды Флерова, какъ славянина, понятно, были шире и глубже. Сарсэ не понялъ новатора Антуана, Флеровъ сразу оцѣнилъ Художественный театръ, понялъ и справедливо разобралъ Ибсена, такъ и оставшагося terra incognita для его французскаго собрата, такъ что, не будь графа Мелькіора де Вогюэ, женатаго на русской, объяснившаго галламъ Ибсена, этотъ писатель такъ и остался бы во Франціи неизвѣстнымъ.

Флеровъ зналъ свое дѣло и неутомимо работалъ. Идетъ въ Маломъ Театрѣ «Эрнани», успѣхъ большой, Ермолова и Южинъ получаютъ впослѣдствіи отъ Франціи орденъ «officier d'Academie». Послѣ перваго спектакля Флеровъ пишетъ три громадныхъ фельетона, гдѣ даетъ разборъ не только исполненія, но говоритъ о началѣ романтическаго движенія во Франціи, даетъ полную и глубоко интересную картину развитія этого романтизма въ связи съ французскимъ характеромъ, преподноситъ читателю захватывающую лекцію о Гюго по поводу «Эрнани».

Появляется прекрасная вѣнская оперетка со знаменитыми Стоянъ (пѣвица), Шпильманомъ и незабываемымъ комикомъ Штенбергеромъ. Первый же флеровскій фельетонъ подъ заглавіемъ «Два продавца птицъ», (эта оперетка шла первымъ спектаклемъ) отчетливо размежовываетъ оперетку - искусство (Вѣнцы) и оперетку пошлость (слѣдуетъ описаніе такого же спектакля, исполняемаго гдѣ-то въ провинціи доморощенными артистами).

Другъ и поклонникъ Малаго Театра, когда послѣдній «закачался», Флеровъ не задумался назвать тамошнее исполненіе «мѣднымъ оркестромъ», гдѣ нѣтъ намека на полутона, оттѣнки и пр., т. е., на то, что дала театру дра-

матургія Чехова. Смотря другой спектакль въ томъ же Маломъ Театрѣ, Флеровъ создаетъ слово «охватъ», т. е., настроеніе, создаваемое исполнителемъ или ансамблемъ (общностью), когда зрители, захваченные искусствомъ, влекутся его творцомъ по тому пути,какой этотъ творецъ намѣтилъ.

Послѣ его смерти, его отсутствіе сильно чувствовалось. Недоставало его маленькой, словно вылощенной фигуры въ пенснэ, съ сѣдой бородой и волосами, съ огромнымъ биноклемъ, висѣвшимъ на груди, ибо въ Маломъ Театрѣ Флеровъ всегда сидѣлъ въ послѣднемъ ряду амфитеатра на крайнемъ мѣстѣ справа, а если смотрѣть со сцены, то слѣва.

Его знаменитый бинокль часто бывалъ сигналомъ успѣха. Смотритъ онъ, не отрываясь, значитъ, нравится. Одинъ изъ виднѣйшихъ артистовъ Малаго Театра говаривалъ мнѣ: «Флеровскій бинокль часто бывалъ камертономъ моей игры».

Въ личной жизни это былъ очаровательный собесѣдникъ, строгій, а потому великолѣпный учитель для насъ, тогдашней молодежи. Подъ конецъ жизни онъ предпринялъ большой трудъ «Сценическіе характеры» — разборъ и толкованіе сценическихъ образовъ классической драматургіи, но смерть застала его въ началѣ труда, и вышла, кажется, только Софья, изъ «Горя отъ ума». Тогда еще говорили: «Стоитъ ли описывать Софью, это просто кисейная барышня». А когда потомъ, лѣтъ черезъ 15 послѣ смерти Флерова, въ Художественномъ Театрѣ совершенно по иному, возобновили «Горе отъ ума», то намъ показали Софью крѣпостницей, дочерью Фамусова, съ привитымъ сентиментализмомъ, но твердой волей, т. е. именно «характеръ» и характеръ крупный, что и говорилъ Флеровъ въ своей монографіи.

Флеровъ принадлежалъ къ рѣдкому типу критиковъ, умѣвшихъ сочетать просвѣщенный живой академизмъ съ поступательными движеніями искусства, и его статьи представляютъ интересъ и сейчасъ. Основатель и директоръ Московскаго Камернаго театра А. Я. Таировъ, съ которымъ во время гастролей его театра въ Мюнхенѣ въ 1923 году мнѣ пришлось разговориться и коснуться

25

вопроса, что давно уже настали «критическія сумерки», со мной согласился, но добавилъ: «А вотъ Флерова можно и сегодня читать.» Таирова же можно упрекнуть въ чемъ угодно, но не въ отсталости, или тяготѣніи къ старымъ формамъ.

Работая постоянно въ такой крайней газетѣ, какъ «Московскія Вѣдомости», Флеровъ отнюдь не былъ зараженъ ея шовинизмомъ. Его «кредо» было одно «хорошее исполненіе хорошихъ пьесъ», безразлично, будь то едва терпимый «начальствомъ», «Овечій Источникъ» Лопе де Вега, «Снѣгурочка» Островскаго въ Маломъ Театрѣ или революціонный «Штокманъ» Ибсена въ Художественномъ

Онъ избѣжалъ печальной участи многихъ выдающихся критиковъ, подъ конецъ жизни пишущихъ для себя, выдумывающихъ «словечки», занимающихся въ своихъ писаніяхъ самолюбованіемъ, чѣмъ такъ грѣшитъ сейчасъ извѣстный въ Германіи Альфредъ Керръ, заслуги котораго въ прошломъ велики, вспомнимъ хотя бы, напримѣръ, его оцѣнку Художественнаго Театра въ первой европейской поѣздкѣ 1906 года.

Наконецъ, Флеровъ держался прекраснаго обычая: — если пьеса или спектакль того стоили, онъ, написавъ рецензію, не считалъ своего дѣла законченнымъ, а всегда недѣли черезъ двѣ — три посѣтитъ спектакль вторично и, если нужно, внесетъ въ слѣдующую «Театральную хронику» добавленіе.

Я помню яркій примѣръ: нашъ великій Ленскій грѣшилъ слѣдующимъ, правда рѣдко: ему вдругъ «зарисуется», и онъ могъ тутъ натворить неподходящее. На первомъ представленіи драмы Сумбатова «Цѣпи», Ленскій, играя героя-злодѣя Пропорьева, напустилъ столько злодѣйства, что привелъ Флерова въ ужасъ. Критикъ энергично, жестоко, но съ любовью разобралъ игру великаго артиста. Ленскій послушался, все передѣлалъ и Пропорьевъ сталъ одной изъ его поистинѣ блестящихъ ролей. И отчетъ о «второмъ Пропорьевѣ» Флеровъ закончилъ приблизительно такъ: «Мы, критики, слуги театра, прислуга храма, и когда его жрецы вперятъ взоръ вверхъ, наша

обязанность сказать имъ — здѣсь ступенька, не упадите.»

Вотъ въ немногихъ словахъ «Мафусаилъ» московскихъ критиковъ, какъ звали тогда Флерова.

Противоположностью ему былъ не менѣе выдающійся въ литературномъ мірѣ, всѣмъ извѣстный С. А. Юрьевъ (дядя артиста Императорскаго Александринскаго Театра Ю. М. Юрьева). Юрьевъ былъ больше писатель и публицистъ, много работалъ въ такъ называемыхъ толстыхъ журналахъ, прекрасно переводилъ, а писалъ больше по общимъ вопросамъ искусства

Какъ критикъ онъ лишенъ былъ главнаго — задерживающихъ центровъ и творческаго анализа. У него было два лейтъ - мотива: «неподражаемо» или «никуда не годится» — это были его любимыя выраженія. Онъ былъ, если можно такъ сказать, «изувѣръ индивидуальности», но индивидуальности романтической, просвѣщенной, изящнаго вкуса и огромнаго образованія.

Флеровъ взялъ отъ Европы то, что было въ ней хорошаго, Юрьевъ былъ человѣкомъ хаотическимъ. Разсѣянный до невѣроятія, онъ могъ, напримѣръ, во время бесѣды, неизвѣстно почему, вѣроятно желая развязать собственный галстукъ, развязать вашъ. Увлекавшійся до самозабвенія, деспотичный въ своихъ мнѣніяхъ чисто по русски («слушать ничего не хочу»), онъ не принималъ никакихъ доводовъ, а чужого мнѣнія и подавно, и потому не ладилъ съ Флеровымъ, хотя у нихъ было общее—глубокая любовь, преданность и преклоненіе передъ искусствомъ, и на этой почвѣ они и ссорились.

Крупнѣйшая полемика возникла у нихъ изъ-за актера Барная, и дописались они до того, что перестали другъ другу кланяться. Въ это время оказались оба на какомъ-то торжественномъ спектаклѣ, почти рядомъ въ креслахъ Большого Театра. Между «врагами» оказался Поссартъ, превозносимый Флеровымъ и «никуда не годившійся» по мнѣнію Юрьева. Что произошло у нихъ, никто не знаетъ. Какъ велъ себя Поссартъ, неизвѣстно. Но къ концу спектакля оба старика съ чувствомъ пожали другъ другу руку, а въ публикѣ, слѣдившей за ними, послышалось, «слава Богу».

Кромѣ этихъ двухъ корифеевъ, могутъ быть еще

упомянуты рецензіи, «Русскихъ Вѣдомостей»,газеты почтенной, просвѣщенной, но я бы сказалъ, «почетно - неинтересной». Странная эта была вообще газета, кристаллической, святой честности, съ подборомъ сотрудниковъ изъ лучшихъ представителей ученаго, артистическаго литературнаго, музыкальнаго и газетнаго міра. Газета эта, всѣми глубоко уважалась, о ней говорила вся Россія, но, странное дѣло, тиражъ ея никогда не превышалъ 50,000 экземпляровъ, т. е., считая въ Россіи десять читателей на одинъ номеръ газеты (какъ обычно у насъ считали), получалось, что 500,000 человѣкъ читали «Русскія Вѣдомости».

Теперь раздѣлите это число на число губерній — 72, а каждую губернію раздѣлите на десять — уѣздные города, прибавьте сюда мѣстечки, пригороды и т. п., можно сказать, что было около тысячи мѣстъ, куда посылалась эта газета. Вычтите изъ 50,000 тиража 15,000 московскихъ читателей, затѣмъ Петербургъ, Кіевъ и два - три большихъ города. Этотъ арифметическій расчетъ покажетъ крайнюю незначительность круга читателей.

Вмѣстѣ съ тѣмъ «Русскія Вѣдомости» были знаменемъ и знаменемъ почтеннымъ. Больше того, они служили моральнымъ паспортомъ: если вновь пріѣхавшій въ провинціи землемѣръ, статистикъ, врачъ, дѣлая первый визитъ мѣстнымъ сослуживцамъ, видитъ у кого-нибудь изъ нихъ на столѣ «Русскія Вѣдомости», то черезъ секунду завязывался интимнѣйшій разговоръ съ похлопываніемъ другъ друга по колѣнкѣ и прибавкой словъ, въ родѣ «да, батенька, что у насъ въ Россіи творится», на что слѣдовала реплика: «не говорите» и т. д. Такъ общались тогдашніе либеральные «враги правительства», будущіе кандидаты на «выводъ въ расходъ» «знаменующій по совѣтской терминологіи, разстрѣлъ.

Если же, «Вѣдомости» на столѣ оказывались, «Московскими», вновь пріѣзжій ограничивался общими мѣстами, почему то все время смѣялся (странная черта русскаго интеллигента смѣяться ни къ селу, ни къ городу, въ разговорѣ, это, кажется, считается у многихъ свѣтскими манерами), быстро уходилъ и, придя домой,

жаловался: «нѣтъ, больше я къ нему ни ногой», «Московскія» читаетъ.

Что ни говори, «Русскія Вѣдомости» были почтенной газетой, но обладавшей роковымъ для газеты недостаткомъ: она была неинтересна, несмотря на то, что въ ней бывали интереснѣйшія статьи.

Русская половинчатость особенно сказалась въ этомъ органѣ: — онъ былъ слишкомъ серьезенъ для газеты, недостаточно серьезенъ для журнала, и въ этомъ причина малой распространенности.

За то, увы, такая дрянь, какъ «Московскій Листокъ», читалась не только лавочниками, и иже съ ними духовно, но и той же интеллигенціей. Ея редакторъ Н. И. Пастуховъ въ своихъ шантажахъ, пакостяхъ, пасквиляхъ добился разъ того, что его заманили и высѣкли, чему вся Москва радовалась, а вельможа, князь В. А. Долгоруковъ, «хозяинъ столицы», въ частномъ разговорѣ сказалъ: «давно пора».

На такъ называемую «Коршевскую» публику (сказано было раньше, что Коршъ привилъ вкусъ къ театру людямъ, раньше не имѣвшимъ о театрѣ представленія) «Московскій Листокъ» своими, съ позволенія сказать, рецензіями имѣлъ, къ сожалѣнію, извѣстное вліяніе.

Не далъ ли Коршъ взятки, случилось ли что другое, только Пастуховъ взбѣленился и приказалъ «прохватить». Сотрудники Пастухова были газетная шпанка. Достаточно сказать, что съ иного онъ снималъ сапоги и запиралъ его, пока онъ статьи не отдастъ, а то удеретъ.

Вотъ строчитъ такой обезсапоженный «критику», испещренную руганью и гнилыми словами, несетъ къ Пастухову, и ждетъ похвалы, но получаетъ свое произведеніе обратно со словами: «ни къ черту, болванъ». «Помилуйте», вопилъ литераторъ. — «Ну слушай, — вѣщаетъ Пастуховъ, — вотъ ты написалъ, что и говорить, здорово; и сальце есть, и помойчиковъ подлилъ, а посмотри, что выйдетъ. Прочтетъ зритель, который на спектаклѣ былъ, да и не согласится, глядь, знакомымъ то и разсказалъ, дальше — больше, и пошла молва, что спектакль хорошій, а она, сохрани Богъ, и публику потянетъ. А ты похвали, хорошо похвали, да припиши этакъ вскользъ,

что потолокъ въ театрѣ ненадежный, какъ бы кирпичъ на голову не упалъ. Ну, спрошу я тебя, кто тогда въ театръ войдетъ? Вотъ что требуется».

Такая пресса имѣла своихъ читателей увлекавшихся газетнымъ романомъ «Разбойникъ Чуркинъ», невѣдомымъ предшественникомъ всяческихъ Арсеновъ Люпеновъ и Пинкертоновъ, подлыхъ и незаконныхъ выкидышей талантливаго Конанъ Дойля. Ерунда этотъ «Чуркинъ» была ужаснѣйшая, но именно въ силу этого и успѣхъ былъ потрясающій. «Хозяинъ столицы» Долгоруковъ терпѣлъ, терпѣлъ, да, наконецъ, изрекъ: «больше Чуркина не печатать». Пастуховъ взвылъ и вымолилъ «послѣднюю главу». А на утро появилось «Чуркинъ умеръ».

Таковъ былъ конецъ разбойничьей литературы, конецъ, заставлявшій вздохнуть о томъ, что въ наше время нѣтъ Долгоруковыхъ, чтобы забросить въ помойку всякую дрянь, по сравненію съ которою Чуркинъ настоящій Вальтеръ Скоттъ.

Пастуховъ и Флеровъ, Чуркинъ и Юрьевъ, все это смѣшивалось. «Но теперь Пастуховыхъ нѣтъ», — съ радостью скажетъ читатель. Но нѣтъ и Флеровыхъ, возражу я. А о Пастуховыхъ попрошу отложить сужденіе до того времени, когда сообщено будетъ, какъ «живетъ и работаетъ» господинъ курантельщикъ иноземный и, увы, свой, на чужбинѣ обрѣтающійся.

Я къ сожалѣнію не въ состояніи описать музыкальныхъ критиковъ, ибо музыка не моя спеціальность, но должны быть, хотя бы упомянуты такія громкія имена, какъ Ларошъ, Н. Д. Кашкинъ, П. И. Бларамбергъ, кристаллически чистый критикъ, что и не удивительно, ибо онъ сотрудничалъ въ «Русскихъ Вѣдомостяхъ». Талантливое перо было у С. И. Кругликова, но, увы, къ нему примѣнимо изрѣченіе про насъ, газетчиковъ Петра Великаго: «Курантельщики народъ шустрый и вострый, но зѣло любятъ ефимки».

Изъ пѣсни слова не выкинешь, но на рецензіи Кругликова имѣли вліяніе «частные уроки», которые брали у него артисты, уроки, оплачиваемые весьма изряднымъ

количествомъ «ефимокъ», и окончившіеся тѣмъ, что талантливаго Кругликова перестали гдѣ бы то ни было печатать.

Вотъ выдающіеся какъ въ ту, такъ и въ другую сторону наши московскіе театральные рецензенты. Такова была Москва. Что касается Петербурга, то во-первыхъ я его недостаточно знаю, во-вторыхъ, Петербургъ не тема моего разсказа.

Однако я все-таки упомяну Юрія Бѣляева, блестяще писавшаго въ «Новомъ Времени». Прекрасный журналистъ, авторъ весьма приличныхъ пьесъ, въ родѣ «Псиша», «Драма изъ Торжка». «Путаница», онъ любилъ и любовно описалъ конецъ 18-вѣка. Эта эпоха была его писательской сферой, и, конечно, если сравнить «Псишу» съ «Мадамъ Санъ Женъ», то первая много талантливѣе. Какъ критикъ, Бѣляевъ умѣлъ заставить себя читать, но его сгубило недостаточное знаніе театра, краснобайство, а главное — газетное хулиганство, а потому его талантъ вредилъ, а не служилъ театру.

Въ противовѣсъ Петербургу, провинція могла гордиться такими именами, какъ Хейфецъ въ Одессѣ и П. Ярцевъ въ Кіевѣ, оба подлинные и честные слуги и друзья театра. Ярцевъ бывалъ безконечно желченъ, но былъ талантливъ, отношеніе же его къ дѣлу характеризируется слѣдующимъ. Уже достигнувъ степени «маститости», онъ не стѣснялся часами сидѣть на репетиціяхъ Станиславскаго и, какъ школьникъ, изучалъ *его* систему.

Здѣсь упомянуто всего нѣсколько именъ критиковъ, ибо я разсказалъ лишь о тѣхъ, кого зналъ лично, и упомянутыя имена , кромѣ, разумѣется, Пастухова, должны быть отнесены къ лучшимъ представителямъ пишущей братіи.

Теперь поговоримъ о слѣдующихъ, объ обычныхъ работникахъ. И тутъ встрѣчались люди, заслуживающіе уваженія, но, и это «но» огромное, — ихъ писанія были весьма неинтересны. Главнымъ недостаткомъ было «направленство» или, что еще хуже, кружковщина.

Къ великой чести московской прессы, надо сказать, что за рѣдчайшими исключеніями, она была неподкупна,

особенно, если вспомнить, для сравненія печать иностранную, но кружковщина была страшнымъ зломъ. Пишущій въ газетахъ, сочувствовалъ или театру, или актеру, или литературному направленію, и это давало тонъ всему, независимо отъ качества даннаго спектакля или исполненія.

У категоріи лицъ, о которыхъ я сейчасъ разсказываю, личныя знакомства также играли роль, правда, безъ всякой тѣни какой-либо нечистоплотности, и, кромѣ того, эти люди, сами по себѣ бездарные, рабски подчинялись авторитетамъ. Благодаря этому, у нихъ не хватало мужества говорить правду, особенно признаннымъ талантамъ, да еще личнымъ знакомымъ, а иногда и дорогимъ друзьямъ.

Какъ часто приходилось въ подобныхъ случаяхъ не только вспоминать, но и руководствоваться словами перваго русскаго журналиста В. М. Дорошевича: «Помните, журналистъ рожденъ, чтобы терять своихъ друзей».

Направленская же кружковщина дѣлала газетную критику неинтересною по содержанію, а въ силу ремесленности пишущихъ неинтересной по формѣ, что и привело къ утратѣ драматической критикой вліянія на публику.

Раскритикованное имѣло часто успѣхъ и, наоборотъ, превозносимое проваливалось. Я опять позволю себѣ привести слова, моего руководителя въ газетныхъ писаніяхъ В. М. Дорошевича: «Прежде всего дайте читателю живую картину спектакля, а не полицейскій протоколъ. Отдѣляйте мясо отъ костей, т. е. выдѣляйте главное и доказывайте, почему оно хорошо или плохо. Избѣгайте общихъ мѣстъ, и говорите прямо ваше мнѣніе. Берите «быка за рога», и при этомъ будьте «читабельны» (его любимое словечко).

Дѣйствительно, послѣ-Флеровская критика была мало «читабельна», она лила ушаты воды и притомъ весьма невкусной, при полной нищетѣ репертуара критическихъ словъ. Писали по трафарету, и притомъ на странномъ языкѣ. При описаніи «Бориса Годунова», въ

рецензіи попадались выраженія: «корректный бояринъ» и въ этомъ родѣ.

Вотъ четыре варіанта рецензіи на одну и ту же пьесу: если пишущій принципіальный поклонникъ академическаго театра и противникъ Художественна о, то всякая рецензія была варіантомъ темы: «столѣтніе незыблемые устои гордости Россіи Малаго Театра, и вчера лишній разъ подтвердили, что и т. д.», или: «деспотическая рука режиссера, загроможденіе ненужными деталями, обезличеніе актера, о чемъ мы не разъ говорили, вчера лишній разъ доказали и т. д.,» (сказуемыя оставались тѣ же, мѣнялись подлежащія). А если рецензентъ поклонникъ Художественнаго и противникъ Малаго, то тогда: «буйные сектанты съ ихъ вѣчнымъ исканіемъ, энертично будящимъ и пр.,» или «казенно-рутинная мертвяще-бездушное исполненіе вчера вечеромъ . . .» И все это про одинъ и тотъ же спектакль.

Я зналъ людей, умѣвшихъ чуть ли не слово въ слово предсказать будущую рецензію той или иной газеты. Таковы были общіе штампы. Сверх-штампы были такіе: «исполненіе было Ермоловское», «пальму первенства мы отдаемъ такому-то», «мастерская читка», «насъ удовлетворило (или неудовлетворила), то-то». Да простите! Чорта ли мнѣ — читателю, что удовлетворило критика! Мнѣ важно, каковъ былъ спектакль, и почему онъ хорошъ или плохъ.

Вотъ результаты: лучшіе актеры и лучшая часть публики перестала читать рецензіи, худшей же публикѣ онѣ съ одной стороны портили вкусъ, а съ другой просто ее развратили: — она стала любопытствовать, «кого сегодня прохватили», «кого похвалили», стала соваться въ закулисную жизнь театра, повторять сплетни, а за рѣдкимъ имѣніемъ таковыхъ, стала создавать эти сплетни сама.

Когда же, какъ слѣдствіе всего этого, появился не рецензентъ и критика, а репортеръ и отчетъ, стало еще хуже. При всѣхъ порокахъ г. г. репортеровъ, надо быть къ нимъ, увы, снисходительнымъ, ибо почти всегда это люди голодные, и какъ таковые, непремѣнно семейные. Такой

несчастный обслуживаетъ, такъ называемую, хронику, его обязанность всегда быть въ курсѣ всего.

Если въ газетѣ «пропускъ», т. е., скажемъ, въ газетѣ X. нѣтъ происшествія, упомянутаго въ газетѣ У., репортеру первой газеты «попадетъ по первое число», и разносъ ему сдѣлаетъ никто иной, какъ самъ господинъ, ведущій художественную критику. И разнесенный бѣгаетъ, высунувъ языкъ, получая гроши. Ясно, надо изыскивать посторонніе доходы, т. е. обложить театры, какія можно увеселенія и пр.

Стали появляться выраженія въ отчетахъ: «театръ былъ почти наполовину пустъ» (не дали!) или «театръ былъ болѣе, чѣмъ наполовину полонъ» (дали!), «голосъ пѣвицы звучалъ тускло» или «несмотря на то, что пѣвица была не въ голосѣ», «чарующее впечатлѣніе» и т. д.

Строжайшей «мѣрой воздѣйствія» являлась «фигура умолчанія», а именно, о театрѣ, актерѣ, пьесѣ, совсѣмъ не писали: — и публика не освѣдомлена, и придраться нельзя.

Однако, справедливость требуетъ сказать, что русскіе репортеры прибѣгали къ «помощи» только въ дѣйствительно безвыходныхъ случаяхъ, и жизнь показала, что тамъ, гдѣ эти люди были хоть немного обезпечены, тамъ и дѣло шло чисто, и разсказанное выше было печальнымъ, но рѣдкимъ исключеніемъ, по крайней мѣрѣ, въ Москвѣ. Повторяю, — я мало зналъ петербургскую печать, еще меньше провинціальную, но про московскую, хорошо мнѣ извѣстную, могу сказать, что въ денежномъ отношеніи она была чиста. Пастуховы, повторяю, не указъ.

Разсказавъ о матеріальныхъ терніяхъ младшей братіи газетныхъ театральныхъ сотрудниковъ, перейдемъ къ терніямъ подлинной критики, той, что зовутъ «вліятельной».

Любому мало-мальски знакомому съ газетнымъ дѣломъ извѣстно, какъ «мало мѣста» въ большой газетѣ, т. е., что чуть ли не каждая строка на учетѣ, а потому даже крупному критику могутъ заявить: «Больше столькихъ-то строкъ для васъ нѣтъ». Вотъ и укладывай статью. Допустимъ, она кое какъ уложилась. Въ послѣдній моментъ,

вотъ-вотъ должна выйти газета, сенсаціонная телеграмма. И новое дѣло: «сокращайте наполовину». Правда, это случается не часто.

Зато какъ стараются всѣ, кому не лѣнь, «вліять» на критика, кто просьбой, кто убѣжденіемъ, кто подъ прикрытіемъ пламенной любви къ театру, а кто чуть что не угрозой. Если вы не уступчивы, то стрѣлы направляются на редактора или на редакціонныхъ «власть имущихъ». Отъ предложеній того, что деликатно зовется, «гратификаціей», я былъ, слава Богу, избавленъ, но и про своихъ московскихъ товарищей по газетной работѣ могу съ гордостью сказать, что они продавали свой трудъ, но никогда не продавали своего пера.

Бывали, конечно, комическіе инциденты на этой почвѣ. Вотъ два случая: открываетъ почтенный провинціальный антрепренеръ К. Н. Незлобинъ въ Москвѣ впервые свой театръ. Для открытія «Мѣщанинъ въ дворянствѣ», Мольера, хорошо сыгранный и прекрасно поставленный спектакль, а на генеральную репетицію приглашена вся Москва.

Въ виду того, что репетиціи обычно начинались въ 11-омъ часу утра и кончались около четырехъ, я всегда бралъ съ собой изъ дому завтракъ, и съѣдалъ его въ антрактѣ, за стаканомъ чая, спасаясь отъ театральныхъ бутербродовъ, особенно послѣ разсказаннаго мнѣ анекдота о томъ, какъ, на приказъ буфетчика лакею: «освѣжи бутерброды, скоро антрактъ», послѣдній для освѣженія добросовѣстно прохаживается по каждому собственнымъ языкомъ.

Вотъ идетъ репетиція и къ двумъ часамъ дня я чувствую, что кромѣ художественнаго, нуженъ насущный хлѣбъ, иду въ антрактѣ къ своему пальто, и съ горестью постигаю, что завтракъ забытъ дома, а «желудочное трясеніе» какъ у Добчинскаго. Въ этотъ моментъ подходитъ распорядитель театра и любезно сообщаетъ: «директоръ очень проситъ васъ зайти къ нему покурить». Застаю я въ кабинетѣ много народу, накрытый столъ, а на немъ. . . свѣжая икра того сорта, про который говаривалъ Охотнорядскій приказчикъ»: что-нибудь особеннаго, — семга, балыки, «страссбургскій пирогъ» и пр., и пр. Лукуллъ, гдѣ

ты? И опять я вспомнилъ Гоголевскаго Осипа и его «въ животѣ трескотня такая». Но совѣсть шепнула: «а рецензія. Послѣ икры-то?» Увы, подъ предлогомъ нездоровья, пришлось ото всего отказаться. Если бы мой желудокъ имѣлъ власть Торквемады, то совѣсть — «вѣдьма» была бы сожжена безъ пощады.

Вотъ одинъ случай — смѣшной. Другой — досадный. Весной 1912 года привозитъ Рейнгардтъ въ Москву «Царя Эдипа» съ Моисси-Эдипомъ. Несмотря на недочеты, спектакль былъ хорошъ и интересенъ, и особенно цѣнны подлинныя новыя художественныя достиженія. И вотъ накануне спектакля является ко мнѣ предст. Рейнгардта. И. Ф. Шмидтъ, москвичъ, весьма некрупный присяжный повѣренный (послѣ войны онъ объявился въ Германіи режиссеромъ и сдѣлалъ нѣсколько весьма плохихъ постановокъ).

«Здраствуйте. Что угодно?». Сей «дипломатъ» начинаетъ тары-бары о томъ, какой-де чудный спектакль «Царь Эдипъ». Проситъ «поддержать», краснорѣчиво смотритъ, дѣлаетъ паузы, словомъ, предоставляетъ мнѣ полную возможность подать реплику, отъ коей зависѣло бы «дальнѣйшее». Но я, какъ говорится, взбѣсился и отвѣтилъ: — «Первая русская газета «Русское Слово» въ предварительныхъ указаніяхъ не нуждается. Имѣете еще что-нибудь сообщить? Если нѣтъ, прошу не сѣтовать, я занятъ».

Эта безтактнѣйшая выходка распорядителя испортила мнѣ всю рецензію, ибо во все время ея писанія я думалъ о безпристрастіи вмѣсто того, чтобы думать о спектаклѣ. И вышло плохо. А какъ стыдно читать собственную вещь, когда видишь, что «не такъ»!

Беру «Русскія Вѣдомости», гдѣ писалъ почтенный, нынѣ покойный Н. Е. Эфросъ. Вижу я у него «не такъ». Черезъ день или два Эфросъ говоритъ мнѣ: «Что это у васъ съ «Царемъ Эдипомъ» не задалось?» А я ему: «Да и у васъ тоже». Смотримъ мы другъ на друга. Эфросъ и спрашиваетъ: «былъ у васъ Шмидтъ, просилъ?» — «Да, былъ, да и у васъ, вѣрно былъ». И мы чуть не въ одинъ голосъ вскричали: «Ахъ, такой-сякой, всю рецензію намъ испортилъ.»

Вернусь теперь къ существу разсказа. Однимъ изъ самыхъ ужасныхъ условій театральной критики въ Россіи было требованіе, чтобы на утро послѣ спектакля рецензія была уже въ газетѣ.

Спектакль оконченъ, самое раннее, въ полвинѣ двѣнадцатаго. Пока критикъ въ редакціи, уже 12, а самое позднее въ 2 часа ночи статья должна пойти въ наборъ. Итого, максимумъ два часа времени, чтобы усталому послѣ вечерняго напряженія разобрать работу театра, на которую тотъ потратилъ недѣли, иногда мѣсяцы, а то и больше. Объясненіе трафаретныхъ выраженій и протокольности отчета, я думаю, въ этой спѣшкѣ. Если длинную статью приходится писать нѣсколько часовъ, то короткую едва ли не больше, если, повторяю, хотѣть написать *статью*, а не 60 строкъ о спектаклѣ.

Читатель пойметъ это чувство, когда вспомнитъ, сколько времени беретъ у него обыкновенное письмо, или дорого стоющая длинная телеграмма, излагающая сущность письма. Недаромъ Тайлеранъ закончилъ одно изъ своихъ писемъ извѣстнымъ выраженіемъ: — «Pardonnez de vous avoir écrit une si longu lettre. Je n'avais positivement le temps de vous en écrire plus court.» (простите, за длинное письмо, мнѣ некогда было написать Вамъ короткое).

Редакція тогда съ этимъ не считалась и «Русское Слово» не составляло одно время исключенія. Когда я былъ приглашенъ туда въ качествѣ драматическаго критика, то первое поставленное мною условіе было: «давать рецензію къ шести часамъ вечера, на другой день, послѣ спектакля». Долго пришлось уговаривать и убѣждать, но, наконецъ, мое мнѣніе побѣдило, и я сталъ сотрудникомъ этой газеты, о которой у меня такъ много свѣтлыхъ воспоминаній, что хочется разсказать о нихъ.

Начнемъ ab ovo. Кстати, одно время это выраженіе такъ же мозолило въ газетахъ глаза, какъ «suum cuique», «et altera pars», а одинъ милѣйшій маленькій газетный репортеръ, начитавшись подобныхъ выраженій, даже заявилъ мнѣ разъ, что «de mortuis ant bene, aut male».

Съ В. М. Дорошевичемъ, впослѣдствіи фактическимъ главнымъ редакторомъ «Русскаго Слова», я былъ знакомъ

лѣтъ за 15 до поступленія въ эту газету. Съ перваго же знакомства у насъ установились хорошія отношенія, мы встрѣчались рѣдко, но встрѣтившись могли разговаривать «до пѣтуховъ».

Послѣ революціи 1905 года стало совсѣмъ ясно, что Малому Театру не подняться. Работать становилось все труднѣе, директоръ театровъ Теляковскій постепенно подпадалъ подъ вліянія нежелательныя, Москвой онъ продолжалъ интересоваться, очень часто ее посѣщая, но душа его была въ Петербургѣ, гдѣ ему приходилось весьма не легко между Кшесинской, Великими Князьями, происками лицъ, желавшихъ занять его мѣсто, газетной травлей и глухой ненавистью къ нему такъ называемаго «свѣта».

Всѣ мы люди, всѣ мы человѣки, но Теляковскій долженъ быть признанъ лучшимъ директоромъ Императорскихъ театровъ. Моя женитьба на артисткѣ Гзовской поставила меня въ необходимость покинуть постъ управляющаго драматической труппой, членомъ коей О. В. Гзовская состояла. Однако я продолжалъ служить въ театрѣ въ качествѣ чиновника особыхъ порученій при директорѣ, проводилъ въ Маломъ, какъ и прежде, всѣ вечера и не могу не вспомнить съ чувствомъ самой теплой благодарности сердечнаго такта, проявленнаго въ отношеніи меня моимъ замѣстителемъ А. И. Южинымъ (княземъ Сумбатовымъ), и не только имъ, но и большинствомъ тѣхъ, кому я прежде считался начальникомъ.

Благодаря сердечности А. И. Южина, я чувствовалъ себя въ Маломъ Театрѣ попрежнему, съ тою лишь разницею, что былъ избавленъ отъ неизбѣжныхъ, во всякомъ дѣлѣ передрягъ, и поддразнивалъ Южина, что теперь я могу безнаказанно ругаться, ибо мнѣ не за что отвѣчать.

Черезъ годъ я заскучалъ безъ дѣла, ибо всѣ мои занятія свелись къ рѣдкимъ особымъ порученіямъ, правда, иногда интереснымъ, какъ составленіе проекта реформы драматическихъ курсовъ, или . . . возвращеніе Шаляпина, когда онъ среди спектакля уѣхалъ домой. Я приравнивалъ свое положеніе къ службѣ пожарнаго на каланчѣ (въ доброе старое время, когда не было телефоновъ, по-

жарные воочію освѣдомлялись о пожарѣ, когда видѣли съ каланчи огонь), другими словами: — дѣла не дѣлай, отъ дѣла не бѣгай.

Между тѣмъ въ «Датскомъ государствѣ», т. е., въ Маломъ Театрѣ, повторяю, было «неблагополучно». Я часто говорилъ объ этомъ Дорошевичу, и онъ убѣдилъ меня написать по этому вопросу фельетонъ. Я не безъ страха принесъ его патрону, получилъ въ отвѣтъ сухое, «пойдетъ», и указаніе, что нуженъ еще одинъ фельетонъ, ибо въ этомъ у васъ сказано, какъ не надо, а во второмъ потрудитесь изложить, какъ надо.

Вторая статья была объ атмосферѣ, нужной всякому дѣлу, какъ ее создать и пр. «Это вамъ проба», — сказалъ Дорошевичъ. Мое положеніе было двусмысленно. Разрывать съ Малымъ Театромъ, и не попасть въ «Русское Слово», было бы обидно, а не идти на экзаменъ, глупо. Дорошевичъ обѣщалъ сохранить имя автора втайнѣ, и такъ сдержалъ свое слово, что, кромѣ него, никто, даже редакторъ, не зналъ, кто такой Архелай.

Статьи имѣли успѣхъ, о нихъ говорили, приписывая авторство то Саввѣ Ивановичу Мамонтову, то другимъ почтеннымъ именамъ, что было мнѣ чрезвычайно отрадно. Въ редакцію, куда я, конечно, не показывался (въ наборъ мои вещи сдавались переписанными на Ремингтонѣ, а гонораръ получалъ Дорошевичъ и передавалъ мнѣ), получались на имя Архелая письма (одно у меня цѣло до сихъ поръ, отъ извѣстнаго режиссера Н. А. Попова) съ просьбой, открыть псевдонимъ, и даже черезъ конторскихъ служащихъ справлялись въ гонорарной книгѣ, кто авторъ.

Обрадованный этимъ всѣмъ, я написалъ еще рядъ фельетоновъ, каковые рѣшили мое окончательное вступленіе въ «Русское Слово».

Да простится мнѣ нѣкоторое бахвальство моимъ успѣхомъ. Вотъ для чего я про этотъ успѣхъ разсказалъ: пускай статьи имѣли успѣхъ, пускай онѣ были удачны, все это пріятно и лестно, но вотъ противъ чего мнѣ хочется предостеречь молодыхъ критиковъ. Теперь я ясно вижу, что въ этихъ статьяхъ не было главнаго, безъ чего не стоитъ писать, не было спокойной любви. Ста-

тьи были пропитаны желчью, слава Богу, въ приличной формѣ, но онѣ были написаны рукой не друга, а бывшаго друга Малаго Театра, который теперь рветъ узы этой дружбы.

По существу, я былъ правъ, а по формѣ нѣтъ. Несмотря на то, что сообщаемые факты и выводы были неоспоримы, въ этихъ статьяхъ была горечь разочарованія и потому желчь. Я совершилъ ошибку почти всѣхъ критиковъ, мнящихъ себя только прокурорами искусства, забывая, что они и его адвокаты, и его слѣдователи, а главное, что они должны произнести резюмэ. Отъ этого прокурорства я и хочу предостеречь будущихъ критиковъ.

Но вопросъ о работѣ въ «Русскомъ Словѣ» былъ рѣшенъ, и съ осени я сталъ писать рецензіи. Отвоевавъ послѣ долгихъ «дебатовъ» вопросъ о томъ, чтобы рецензія появлялась черезъ день послѣ спектакля, оговоривъ себѣ право, никогда не упоминать въ своихъ статьяхъ имени артистки О. В. Гзовской (писать о ней долженъ былъ кто-нибудь другой), и условившись о жалованьи, редакція и я подписали контрактъ въ пять строкъ.

Моя работа имѣла быть съ 15 августа до 1 мая ежегодно изъ расчета за восемь съ половиной мѣсяцевъ по 550 рублей въ мѣсяцъ. За это время въ среднемъ въ годъ приходилось давать 102 отчета о спектаклѣ. Въ этихъ отчетахъ попадались и большіе «подвальные фельетоны», обычныя рецензіи и отчеты по нѣсколько строкъ, какъ напримѣръ, объ ужасномъ московскомъ фарсѣ Сабурова, гдѣ разъ навсегда было установлено «сало, сало, и сало». Бороться противъ этого было немыслимо, ругать безполезно, разбирать противно, но до конца спектакля приходилось сидѣть, и это отбываніе разъ въ недѣлю фарсовой каторги, было единственнымъ непріятнымъ воспоминаніемъ моей газетной работы.

Среди свѣтлыхъ сторонъ, это - то, что и другія газеты пошли за «Русскимъ Словомъ», и иныя изъ нихъ перестали печатать отчеты на утро послѣ спектакля.

Далѣе:—изъ такъ называемыхъ газетныхъ и театральныхъ золъ одно изъ самыхъ опасныхъ: — мужъ директоръ, жена актриса, мужъ рецензентъ, жена въ театрѣ, а если они любовники, то уже не дай Богъ. Для перваго

зла были всѣ данныя въ «Русскомъ Словѣ», ибо и супруга В. М. Дорошевича была актрисой, подъ именемъ Миткевичъ, а Дорошевичъ любилъ и умѣлъ писать о театрѣ.

«Рецензентскимъ женамъ», по мнѣнію актерской братіи, хвала въ «Русскомъ Словѣ» была обезпечена. Какъ-то случилось такъ, что совпали премьеры: въ Художественномъ Театрѣ Тургеневскаго спектакляя гдѣ Гзовская играла «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», а у Незлобина «Псиша» Бѣляева, гдѣ играла Миткевичъ. «Власъ Михайловичъ! я возьму «Псишу», а вы Тургеневскій спектакль, неудобно, чтобы второй рецензентъ писалъ о Худ. Театрѣ.» Получаю въ отвѣтъ: «Ладно, но умоляю Васъ забыть, что Миткевичъ внѣ сцены Дорошевичъ.» А я ему: — «А вы забудьте, что Гзовская внѣ сцены не Гзовская.»

Прошли оба спектакля. Миткевичъ, по моему мнѣнію, должна была получить отзывъ не лестный, а я хорошо зналъ, что бѣдному Дорошевичу она, хотя и тщетно, запаливала за такіе случаи скандалы. Но, «закрывъ для милости свое сердце» на этотъ разъ, я написалъ, что думалъ, и приношу статью. Сидитъ Дорошевичъ: «Разрѣшите взглянуть на рецензію.» «А вотъ вамъ и моя Если что можно передѣлать по формѣ, я сдѣлаю.» Читаю. Ой-ой, какъ скверно для Гзовской. Но я имѣлъ передъ Дорошевичемъ огромное преимущество, мнѣ не предстояла «домашняя бесѣда».

Прочли мы съ Дорошевичемъ наши статьи. «Имѣете что сказать?» — говоритъ Дрошевичъ. «Нѣтъ, а вы?» — «И я нѣтъ.» — Такъ статьи и пошли. Рецензентскія жены были, какъ гласитъ жаргонъ, «обложены» въ печати.

Какъ я уже сказалъ, о Гзовской писали другіе, причемъ съ «Гамлетомъ» произошелъ забавный инцидентъ. Артистка играла Офелію въ Художественномъ Театрѣ, рецензировалъ ея исполненіе Викторъ Николаевичъ Никольскій, сотрудникъ «Русскаго Слова», и подписался В. Н., а эти буквы соотвѣтствуютъ моему имени и фамиліи. Я замѣтилъ это, когда номеръ газеты былъ почти готовъ, и едва-едва успѣли внести исправленіе. Эта ме-

лочь еще разъ доказала, какъ въ газетномъ дѣлѣ надо слѣдить за мельчайшими подробностями и не только за своей статьей, но и за всѣмъ, къ ней относящимся.

Особенно надо было слѣдить за корректорами, не то злодѣи вдругъ проявятъ «инціативу». Напримѣръ; упоминаю я шаржъ графа Сологуба «Честь и месть», а корректоръ поправляетъ «Честь и мѣсто». Въ другой рецензіи пишу: «Невѣдомо, зачѣмъ поглощающему человѣческія жизни Молоху авіаціи понадобилось еще и плохая пьеса», меня корректируютъ «колоссу авіаціи». Цитирую Островскаго «а мѣра-то и есть искусство» и получаю «мерзость-то не есть искусство» и пр., и пр.

Но вернусь къ свѣтлымъ сторонамъ. Составъ моихъ товарищей не оставлялъ желать для меня лучшаго. Все это было люди на подходящихъ мѣстахъ, люди культурные и то, что зовется «милѣйшіе». Ни интригъ другъ противъ друга, ни недоброжелательства я не встрѣчалъ, а по отношенію къ себѣ я видѣлъ только помощь и всяческое желаніе познакомить меня со всѣми Сциллами и Харибдами газетнаго дѣла, дабы оныя обходить.

Мы всѣ любили нашу газету, радовались ея успѣху, и работали не только honoraris, но и honoris causa, хотя въ гонорарномъ вопросѣ иные немного выдѣлялись. Процвѣталъ обычай авансовъ, ими въ общемъ пе злоупотребляли, но гомерическіе «авансофилы» бывали.

Такъ одинъ, по имени Федоръ Ивановичъ, тезка редактора Ф. И. Благова, звался нами «Федоръ Ивановичъ берущій», въ отличіе отъ Благова, который былъ «Федоръ Ивановичъ дающій». Онъ велъ всю техническую сторону дѣла, а Дорошевичъ руководилъ общимъ направленіемъ.

Другой авансофилъ могъ обдумывать такія операціи. Застаю его какъ-то въ глубокомъ размышленіи. «Въ чемъ дѣло?» «Прикидываю, какъ бы получить авансъ за вторую половину ноября.» — «Да теперь апрѣль, помилуйте, за полгода многовато.» — «Ну, если за полгода, и говорить не стоитъ, я думаю о ноябрѣ будущаго года.» И давали.

Этотъ членъ редакціи одно время взялъ стиль Дорошевича и столь безцеремонно имъ пользовался, что До-

рошевичъ (кстати сказать, онъ зарабатывалъ въ годъ болѣе 50.000 рублей) какъ-то на редакціонномъ совѣщаніи говоритъ ему: «Ужъ очень вы подъ меня пишете. Одинъ Дорошевичъ въ газетѣ хорошо, ну, а, знаете, два . . .» — «Дорого,» заканчиваетъ авансофилъ.

Не могу не упомянуть теперь покойнаго К. В. Орлова. Онъ завѣдывалъ иностраннымъ отдѣломъ, но душою весь отдавался спортивной хроникѣ. Его блестящія описанія скачекъ и бѣговъ давали живую картину жизни ипподрома, а его любовь къ знаменитому рысаку Крѣпышу была прямо трогательна. Побѣды этого Орловскаго рысака надъ знаменитыми выводными американцами были праздниками для Орлова. Онъ сіялъ, и его поздравляли.

Этотъ Орловъ, человѣкъ весьма образованный, однажды сдѣлалъ мнѣ дружеское полезное указаніе: — «Я старше васъ, позвольте мнѣ сказать вамъ. Статьи ваши мнѣ нравятся, но вы — дебютантъ и потому черезчуръ стараетесь, всѣ ваши статьи написаны, точно вы на экзаменѣ и непремѣнная ваша цѣль получить пятерку. Не надо, пишите проще.» Я глубоко благодаренъ ему за это указаніе и всегда старался имъ пользоваться.

Но главное лицо въ газетѣ былъ, конечно, В. М. Дорошевичъ. Онъ подробно описанъ у А. В. Амфитеатрова въ цѣломъ рядѣ его фельетоновъ въ Берлинской газетѣ «Руль» въ 1922 году, когда еще далеко не старымъ человѣкомъ Дорошевичъ умеръ.

Несмотря на длинный рядъ фельетоновъ, авторъ по моему упустилъ главное, а именно упомянуть о Дорошевичѣ, какъ о титанѣ газетнаго фельетона, гдѣ онъ могъ васъ тронуть до слезъ, разсмѣшить до упаду, заинтересовать и убѣдить, словомъ, владѣлъ всѣми клапанами вашей души.

Выросшій въ страшной нищетѣ и ужаснѣйшихъ условіяхъ, брошенный матерью, безъ отца, онъ самъ образовалъ себя и былъ вполнѣ то, что зовется self made man. Удивительно, что и сколько этотъ человѣкъ зналъ и видѣлъ. «У меня три ценза на полнаго адмирала», — говорилъ онъ, — «столько я совершилъ кругосвѣтныхъ путешествій» (извѣстно, что прежде, чѣмъ получить въ

нашемъ флотѣ слѣдующій чинъ, надо было совершить столько-то плаваній, причемъ они учитывались, какъ продолжительностью времени, такъ и количествомъ пройденныхъ миль). «Журналистъ долженъ умѣть писать обо всемъ», — говорилъ онъ. Журналистъ Дорошевичъ, дѣйствительно, это могъ.

Помню такой случай. Одно время много говорилось и писалось объ абортахъ за и противъ. Масса словоизверженій и очень много скуки. Дорошевичъ такъ разобралъ психологію женщины во время ношенія, рожденія и кормленія ребенка, что его фельетонъ произвелъ громадное впечатлѣніе. Имъ зачитывались, и онъ улыбался, когда его звали «король фельетонистовъ», скромно добавляя «послѣ Рошфора», котораго онъ обожалъ и портретъ котораго всегда висѣлъ въ его кабинетѣ.

Многое изъ имъ написаннаго устарѣло, но я думаю, что его «Сахалинъ» и «Восточныя сказки» войдутъ на много лѣтъ въ русскую литературу. Тамъ онъ не былъ солнцемъ, но звѣздой былъ и, какъ звѣзда, тоже иногда «мигалъ». Иногда ради краснаго словца, упуститъ самое цѣнное, особенно въ газетныхъ рецензіяхъ, гдѣ онъ увлекался игривостью ума. Вотъ напримѣръ.

Среди русскихъ гастролеровъ было два брата Адельгеймъ, люди они были образованные, изучившіе театральное мастерство у лучшихъ актеровъ заграницей. Какъ мудрые евреи, они совершенно вѣрно разсчитали слѣдующее: театральная молодежь обожаетъ классическія пьесы, театральная молодежь каждые два года новая. И вотъ Адельгеймы составляютъ свои гастроли изъ пьесъ Шекспира, Шиллера и другихъ классиковъ, ѣздятъ съ постояннымъ репертуаромъ по всей Россіи, дѣлаютъ переполненные сборы и оставляютъ себѣ честно заработанное обезпеченіе подъ старость, которое, кстати сказать, у этихъ «окаянныхъ буржуевъ» отобрала впослѣдствіи совѣтская власть.

Средніе актеры, лично мнѣ они никогда не нравились. Очень ужъ, какъ говаривалъ Островскій, «нарочно» играли, да уже подпѣвали. Но заслуга ихъ несомнѣнна — привитіе юношеству хорошаго вкуса къ подлин-

ной литературѣ и удержаніе этого же юношества отъ всякой пошлятины.

«Король фельетонистовъ» буквально такъ рецензируетъ ихъ спектакль въ Одессѣ, гдѣ онъ одно время писалъ: «Вчера небезызвѣстные братья Адельгеймы исполнили трагедію Шиллера «Разбойники». Разбойники! — Дорошевичъ».

Чувствуя вѣроятно самъ свои сбои, Дорошевичъ иногда съ глазу на глазъ спроситъ: «а что? плохо?» Я разъ сказалъ ему:— «иногда ваши словечки на границѣ пошлости, ужъ оченъ газетны». — «Батенька, не убережешься» — былъ его отвѣтъ.

Какъ талантъ, онъ выслушивалъ все, какъ человѣкъ могъ быть рѣзокъ и невоспитанъ. Какъ-то разъ въ редакціи онъ накинулся на меня въ грубой формѣ за то, что задержался номеръ газеты изъ-за театральнаго отдѣла, причиной чего былъ кстати онъ самъ, такъ какъ не сдалъ во время своей статьи о балетномъ спектаклѣ, безъ чего нельзя было «верстать», т. е., пустить въ печать всю страницу.

Я смолчалъ и, желая его проучить, сталъ его величать при всѣхъ слѣдующихъ встрѣчахъ «господинъ редакторъ», желая подчеркнуть, что я сотрудникъ, а онъ начальникъ. Черезъ три дня получаю вопросъ: «Скоро ли перестанете меня редакторомъ величать?!» — «А какъ только орать перестанете. Если я не правъ, орите, отъ васъ все можно вынести. А когда правъ, буду защищаться». Въ отвѣтъ послѣдовало добродушное: «А я не буду». И вопросъ былъ исчерпанъ.

Это единственное наше недоразумѣніе за долгіе годы близкаго знакомства. Всѣ другія наши бесѣды были дружественны и сердечны. Однако и въ нихъ Дорошевичъ любилъ пускать свои словечки, и одному ему присущія остроумныя сравненія.

Какъ-то разъ, изливая свою душу, я говорилъ ему, что вотъ въ «Русскомъ Словѣ» у меня со всѣми хорошія отношенія, а въ журнальномъ мірѣ меня не только не любятъ, но относятся ко мнѣ крайне недружелюбно, а что я де ихъ не трогаю, и съ ними вѣжливъ. «На что Вы жалуетесь? — сказалъ мнѣ Дорошевичъ. — Посмотрите —

ка на себя, вотъ здѣсь въ «Русскомъ Словѣ» вы входите просто. А я наблюдалъ за вами. Когда вы сами кого-нибудь не любите, вы съ нимъ, правда, отмѣнно вѣжливы, но ваша вѣжливость напоминаетъ человѣка, гуляющаго . . . среди свѣже выкрашенныхъ столбовъ. Замараться такой человѣкъ боится». На это мнѣ, къ сожалѣнію, нечего было возразить Дорошевичу.

Въ заключеніе о немъ мнѣ хочется теперь разсказать одно наше общее литературное горе. Ранней весной 1909 года мы оба заболѣваемъ воспаленіемъ почекъ. Леченіе этой болѣзни — тепло, молоко и, выражаясь докторскимъ жаргономъ, «постельное содержаніе». Больной безконечно легко утомляется и спитъ безъ конца. Телефоны у насъ были проведены къ нашимъ постелямъ, и мы справлялись о здоровьи другъ друга лично.

Дорошевичъ въ началѣ марта говоритъ мнѣ, не напишу-ли я фельетона на открытіе Гоголевскаго памятника. Я обрадовался, и обдумалъ планъ. Такъ какъ эта вещь никогда не была и, къ сожалѣнію для меня, никогда не будетъ написана, а мысль эта и сейчасъ мнѣ дорога, то мнѣ хочется сообщить читателю, что предполагалось написать. Ясно, что суть статьи — панегирикъ Гоголю, и я задумалъ фантазію. Вотъ ея планъ:

Даниловское кладбище съ могилами Гоголя, Николая Рубинштейна, славянофиловъ Самариныхъ и другими. Скоро полночь, на крестѣ одной могилы сидитъ воронъ, коему по Пушкину положено жить триста лѣтъ, и три года, и своимъ младшимъ собратьямъ воронъ повѣтствуетъ о томъ, что засталъ творчество Шекспира, видѣлъ рожденіе и смерть Мольера, Гете и Шиллера, Бетховена, Наполеона, слышалъ выстрѣлъ, убившій Пушкина и т. д., но что сегодня въ полночь конецъ его днямъ. Таково велѣніе судьбы, сроки исполнились, и онъ пользуется послѣдними минутами, чтобы передать собратьямъ свои вѣщія знанія, а избралъ крестъ надъ этой плитой мѣстомъ своего прощанія съ жизнью потому, что сегодня плита эта въ полночь раскроется, и великій человѣкъ выйдетъ изъ могилы. Полночь. Воронъ падаетъ, плита подымается, невысокая фигура выходитъ изъ могилы и скрывается за оградой. Многоточіе. 1853 годъ. Умеръ вели-

кій Гоголь, и тѣнь его на высшемъ судѣ, а судьи — всѣ совершенства — красота, любовь, милосердіе, искусство, справедливость. Обѣ чаши вѣсовъ пустыя, и совершенства, одно за другимъ, встаютъ и кладутъ на чашу правыхъ дѣлъ: Красота — «Тараса Бульбу» и «Вечера на хуторѣ», Правда — «Ревизора» и «Мертвыя души», Любовь — страданія Гоголя, словомъ, всѣ кладутъ на чашу правыхъ дѣлъ. Не высказались пока только милосердіе и справедливость. Вотъ съ урной приближается Милосердіе къ правой чашѣ, выливаетъ содержимое, и все заблистало алмазами, ослѣпительно. Это засверкали невидимыя міру «слезы» Гоголя. Послѣдняя — Справедливость, и тоже идетъ она съ урной къ правой чашѣ. Итакъ, чаша злыхъ дѣлъ пуста, и «жизнь безконечная» предстоитъ явившемуся. Справедливость наклоняетъ свою урну, содержимое уже на вѣсахъ, все готово къ радостному ликованію, всѣ обращаютъ взоры на полную чашу вѣсовъ и видятъ, что все на ней потускнѣло и померкло. Справедливость высыпала пепелъ сожженнаго Гоголемъ второго тома «Мертвыхъ Душъ», его нельзя осудить, но нельзя и возвеличить, ибо дѣянія жизни померкли. Приговоръ: мирно, но въ невѣдѣніи покоится въ могилѣ, пока люди на землѣ вещественно не докажутъ своего преклоненія, а тогда встать и одну ночь проблуждать на землѣ и явиться вновь. Многоточія. Москва 1909 года, мартъ мѣсяцъ. Невысокая фигура идетъ по Москвѣ, и на все, что видитъ, отзывается словами и мыслями своихъ собственныхъ сочиненій. Такъ, проходя мимо домовъ такъ называемаго декадентскаго стиля (Москва одно время увлекалась этимъ), Гоголь говоритъ: «архитектура— та же лѣтопись міра, онъ говоритъ, когда молчатъ уже книги и преданія». И грустно думаетъ, что подобной архитектурѣ не о чемъ будетъ повѣствовать. Онъ подходитъ къ Малому Театру, видитъ на репертуарѣ Островскаго и произноситъ изъ своей шинели: «Я братъ твой». Проходитъ мимо книжныхъ магазиновъ съ модной литературой десятаго сорта, и его слова: «Эхъ, шелкоперы, бумагомаратели». Словомъ, Гоголь идетъ по Москвѣ и на все, что видитъ, реагируетъ собственными сочиненіями. Наконецъ, онъ подходитъ къ дому на Никитскомъ бульва-

рѣ, гдѣ умеръ, входитъ въ комнату, гдѣ сжегъ свои «Мертвыя Души», садится къ роковому камину, вновь видитъ огонь и пепелъ отъ того, что онъ сжегъ, но изъ пепла подымается фениксъ и указываетъ ему на полку съ книгами, гдѣ творенія Достоевскаго, Толстого, Островскаго, Тургенева и Чехова. Онъ далѣе знакомится и съ младшими братьями, Леонидомъ Андреевымъ и другими. И дойдя до мѣста сцены съ матерью, въ «Семи повѣшенныхъ», онъ сострадательно говоритъ: «Мать, слабая, какъ мать» («Тарасъ Бульба»). Прочтя бездарныхъ футуристовъ, замѣчаетъ: «Смотри у меня, не по чину берешь» и т. д., и т. д. Гоголь идетъ дальше, и видитъ собственный памятникъ. Но близокъ разсвѣтъ, человѣческое существо подходитъ къ могилѣ, скрывается въ ней, и его земная оболочка обращена въ пепелъ. Весеннее утро и восходъ солнца. Многоточія. Потусторонній міръ. Великіе послѣдователи Гоголя, скончавшіеся за періодъ его искупленія, встрѣчаютъ его. Тургеневъ повторяетъ сказанное на землѣ: «всѣ мы вышли изъ Гоголевской Шинели». Это они, великіе мастера, какъ фениксъ, родились изъ пепла «Мертвыхъ Душъ» и своимъ творчествомъ претворили пепелъ на вѣсахъ въ алмазы. Конецъ.

Вотъ планъ. Я сообщилъ его Дорошевичу. «Пишите». Сталъ писать, перо изъ рукъ вываливается, а мой милый докторъ, всей Москвѣ извѣстный Н. Н. Мамоновъ, строжайше мнѣ это запретилъ. «Все равно отъ слабости въ обморокъ упадете, ничего у васъ не выйдетъ, а повредить это можетъ серьезно».

Сообщаю свое горе Дорошевичу. «Хорошо, писать буду я, а подпишемъ оба, ибо планъ вашъ». А черезъ день, тотъ же отвѣтъ. «Не могу, слабъ, докторъ и пр.» Мнѣ стало такъ обидно, что я заплакалъ, ибо моя мысль была убита въ зародышѣ, и я никогда не смогу отдѣлаться отъ чувства отчаянія по этому поводу. Воспоминаніе всегда будетъ мѣшать, а мѣшать никогда ничего не должно, даже критику.

Онъ долженъ придти въ театръ, повторяю, какъ его другъ, но одновременно, какъ пустой бѣлый листъ бумаги.

Какъ онъ долженъ писать, зависитъ отъ его способностей, но все остальное зависитъ уже отъ него.

Вотъ въ этомъ остальномъ встрѣчаются трудности. Нелегко бываетъ иногда отказаться отъ того, что французы зовутъ mot, если это mot, по существу, не нужно. Мучительно бываетъ разобраться въ понятіяхъ, «мнѣ не нравится», но это «хорошо», словомъ, много, много трудностей. А въ Москвѣ еще вдобавокъ публика, какъ нигдѣ, такъ мало считалась съ рецензіями въ смыслѣ успѣха или неуспѣха спектакля. Однако, нигдѣ, какъ въ Москвѣ, такъ охотно не читались рецензіи всѣхъ газетъ.

Объясняю это индивидуальностью нашего зрителя, онъ рѣшаетъ самъ и, по моему, вполнѣ правъ. Его, какъ европейца, «прессой» не надуешь.

Глава эта кончена. Создатель газетнаго дѣла въ Россіи упрекнулъ насъ, «курантельщиковъ» въ «ефимколюбіи». За рѣдчайшими исключеніями московская пресса можетъ бросить тѣни великаго человѣка этотъ упрекъ обратно.

Глава X.

Среди грозы и бури

1.

Письмо шестилѣтней дѣвочки своему взрослому двоюродному дядѣ: «Милый дядя Жоржикъ, какъ ты живешь? Мы съ мамой все продали, чтобы кушать. Пожалуйста, пришли мнѣ куколку, простую, какъ была моя. Мама продала мою куколку, и я не кладу ее больше спать. Другой игрушки у меня нѣтъ. Очень я любила куколку и плакала, когда мама продавала ее. И мама плакала. Пожалуйста, милый дядя, подари мнѣ куколку. Цѣлую тебя». Подпись.

А пятилѣтній мальчикъ, сынъ моего знакомаго, кстати сказать, ребенокъ геніальный, стоя какъ-то у окош-

ка, и смотря на улицу, произнесъ: «Бойшевики, бойшевики, (р и л онъ еще не выговаривалъ) — обѣщали мій (міръ), а все сойдаты, сойдаты идутъ, обѣщали поядокъ (порядокъ), а на улицахъ такая язъюха (разруха), такая язъюха» Черезъ день или два этотъ же мальчикъ спросилъ меня: «Скази, Войдаекъ, (такъ онъ самъ придумалъ мнѣ уменьшительное моего имени Владимиръ), что такое апесинъ». И онъ повѣрилъ бы, если бы я сказалъ ему, что это городъ, матерія, животное, что угодно.

Подъ лѣстницей одного дома я разъ засталъ мальчика и дѣвочку, совершающихъ подобіе полового акта, и на мое вмѣшательство получилъ отъ семилѣтняго мужа и его однолѣтки, — жены, въ отвѣтъ: «Поди къ черту! — Намъ это пріятно».

Мнѣ не зачѣмъ говорить, что это было въ періодъ 1919-20 годовъ. Результаты большевизма? Въ трехъ приведенныхъ примѣрахъ — да. Это были дѣти, культурныхъ семей. А вообще? Вообще, по моему нѣтъ. Дѣти 160 милліоновъ крестьянъ не имѣли ни куколокъ, не вѣдали, что такое апельсинъ, а развратъ дѣтей неимущаго класса, — вещь давно извѣстная. Итакъ, большевизмъ не во всемъ виновенъ, хотя вина его огромна.

Не мы — современники — будемъ правильно судить объ эпохѣ грозы и бури. Задача каждаго изъ насъ дать для этого потомкамъ матеріалъ, какъ фактическій, такъ и наше собственное отношеніе къ тому или иному происшествію, коего мы были свидѣтелями. Мнѣ думается, что переживаемая эпоха есть переломъ міровой исторіи, равный по значенію потопу, или великому переселенію народовъ. Человѣчество шло не туда, куда надо, и попало въ темноту. Итакъ, виноваты всѣ. Да, всѣ. Таково мое убѣжденіе.

Лучшіе умы предостерегали человѣчество. Въ своихъ огненныхъ божественныхъ пророчествахъ Достоевскій, въ узкомъ фанатизмѣ Толстой. И слабому, малодушному духу кажется теперь, что все погибло. Кажется, что право на безчестье («Бѣсы» Достоевскаго) и формула «все дозволено» (Братья Карамазовы), шествуютъ побѣдоносно. Такъ-ли? Будущее покажетъ.

Вернемся къ фактамъ. Три маленькихъ сообщенія

о дѣтяхъ въ началѣ этой главы, согласитесь, наводятъ на кое-какія размышленія. Юношество? Я зналъ его представителей одного и того же круга, одного и того же воспитанія, одной и той же семьи, — гдѣ одинъ съ увлеченіемъ молодости бѣжалъ къ бѣлымъ въ контръ-революцію, другой молился на идоловъ коммунизма, третій кидался въ мошенническую мелкую спекуляцію. Люди взрослые или крѣпли духомъ и возвышались до предѣла, или служили въ Чекѣ и предавали вся и все. Былъ въ Москвѣ одинъ титулованный, предавшій, говорятъ, родного отца. Всякое бывало. Границы добра и зла расширились до невѣроятія. И не только расширились, но и переплелись.

Возьмемъ ужасы Че-Ка. Оставимъ даже въ сторонѣ разсказы о пыткахъ, о сдираніи кожи съ рукъ (сниманіе перчатокъ). Допустимъ, это преувеличено. Но вотъ, что было обычно. Разсказывалъ мнѣ это очевидецъ.

Ночь, небольшой подвалъ, шаговъ восемь длины, низкій потолокъ, электрическая лампочка, у одной стѣны столъ, за нимъ трое «исполнителей» съ ноганами. Счастье первому, вошедшему, и то, если его кончать сразу, что было рѣдко. Въ среднемъ четвертая, пятая пуля прекращали страданія. Ну, а десятый, тридцатый, семидесятый (партіи бывали по сто человѣкъ). Что этотъ переживалъ, входя въ комнату, залитую кровью, и принужденный идти, если могъ, по трупамъ? Будущіе Львы Толстые объяснятъ намъ и это. Только тогда «все поймемъ». И только тогда и сужденіе, и приговоръ будутъ справедливы.

Цѣль этой книги не исторія революціи, а разсказъ о томъ, чему мы были свидѣтелями въ театрѣ въ ту эпоху.

Въ описанной атмосферѣ работали театры. Актеры «служили музамъ». Какъ, сейчасъ увидимъ. Взглянемъ сначала кратко, глазомъ простого обывателя. Внѣшне театры сильно измѣнились. Декорумъ бывшихъ Императорскихъ исчезъ. Стало грязно, неопрятно, холодно. Капельдинеры сохранили свои ливреи, но безъ орловъ на галунахъ, поотпускали себѣ усы и бороды вмѣсто бакъ, и стали похожи, чортъ знаетъ на что. Фракъ у оркестрантовъ исчезъ. Всѣ гербы были закрыты. Въ царскихъ, мини-

стерскихъ и иныхъ ложахъ возсѣдали товарищи. И не изъ лучшихъ — ни внѣшне, ни внутренно. Постановки постепенно «изнашивались». Частыя облавы съ послѣдующими арестами многихъ отпугивали. Идешь слушать Шаляпина или смотрѣть балетъ, а при выходѣ: «Ваши документы!» И чуть что не такъ, пожалуйте. Хорошо, коли отдѣлаешься двухъ-трехъ-недѣльнымъ арестомъ. Радостныхъ лицъ я что-то въ театрѣ не видалъ. Страхъ царствовалъ.

Какъ сейчасъ помню слѣдующее. Идетъ въ 19 году генеральная репетиція «Мадамъ Анго» въ Художественномъ театрѣ. На сценѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ: «Простите, она забыла, что во время революціи нельзя говорить правду». Публика было фыркнула, но черезъ секунду всѣ точно рты себѣ позажали и боязливо осматривались. Не донесутъ ли?

Дисциплина, подлинная внутренняя дисциплина ослабѣла. Нужда заставила всѣхъ поголовно артистовъ прибѣгать къ такъ называемой «халтурѣ», а именно, «сварганить» подобіе спектакля или концерта, и за муку, сахаръ и т. под. «отвалять» его въ одинъ вечеръ раза два, а то и три.

Некультурность организаторовъ подобныхъ «просвѣтительныхъ начинаній» напоминала подчасъ знаменитаго Горбуновскаго «Генерала Дитятина» навыворотъ, или Щедринскихъ помпадуровъ «съ другой стороны».

Напримѣръ, я былъ свидѣтелемъ слѣдующаго. Концертъ на Ходынкѣ. Участвуютъ артисты Моск. Худож. Театра Лужскій, Гзовская, Гайдаровъ, теноръ Дамаевъ, басъ Осиповъ. Гзовская въ ту эпоху, найдя музыку Антона Рубинштейна къ баснямъ Крылова «Квартетъ» и «Парнасъ», читала эти произведенія, причемъ «проказница Мартышка, Оселъ, Козелъ и косолапый Мишка» символизировали мастерски въ ея чтеніи митинговыхъ ораторовъ, а подъ «ослами Парнаса» всѣ ясно видѣли, кто имѣлся въ виду.

Описанный концертъ началъ Дамаевъ, спѣвъ арію Германа изъ «Пиковой Дамы», «Что наша жизнь — игра». Руководитель къ нему: «Товарищъ Дамаевъ, вы съ ума сошли! Мы борьбу проповѣдуемъ, а у васъ слова: «такъ

бросьте же борьбу, ловите мигъ удачи: сегодня ты, а завтра я...». «Не допущу» и т. д — «А вы», — поворачиваясь къ Гзовской, — чтобы мнѣ больше басенъ не читать». И, помолчавъ, добавилъ: «никакихъ».

Подходитъ Лужскій: «Вотъ, боюсь, не контръ- революція ли. Чеховскій разсказъ читаю. Тамъ про городового. Удобно ли?» Далѣе Осиповъ: «Пою-то я «Дубинушку», да вѣдь тамъ слова: — зеленая сама пойдетъ» (это была эпоха зеленыхъ — бѣглецовъ изъ красной арміи). Послѣ Осипова — слѣдующій. Кончилось тѣмъ, что всѣ получили: «А чортъ съ вами! Читайте и пойте, что хотите».

Послѣ подобнаго «художественнаго» вечера артисты на ломовомъ, человѣкъ по 20, развозятся домой. Я разъ встрѣтилъ даже катафалкъ (безъ балдахина) съ сидящими на немъ, какъ птицы на жердочкѣ, артистами. — «Куда?» — «Халтурить». — «Ну, слава Богу».

Было все это. Было. Упадокъ, разруха, «проклятые большевики» и проч. и проч. И были выводы, что «только при монархіи и можетъ быть искусство».

Не будемъ дѣлать никакихъ выводовъ. Выводы, результаты, появятся сами. Какъ часто актеръ на сценѣ заботится объ эффектѣ, забывая, что эффектъ — это результатъ, это послѣдствіе, а результатъ надо подготовить. Разсказчикъ не о выводѣ, не о результатѣ обязанъ думать, а сообщить, что было. И какъ онъ, или то, или иное лицо это восприняли.

Съ точки зрѣнія обычнаго человѣка, изложенное исчерпываетъ все бывшее. Но, говоря высокимъ стилемъ, возьмемъ эту эпоху по отношенію къ искусству sub specie aeternitatis, посмотримъ суть вещей. Еще древніе римляне говорили: inter arma tacent musae, «среди мечей музы безмолвствуютъ», а когда въ 18-омъ столѣтіи, во время французской революціи казнили ученаго Кондорсэ и поэта Шенье, то было провозглашено «революція не нуждается въ ученыхъ и артистахъ» и что-то не слышно, чтобы Оливеръ Кромвель приказывалъ ставить памятникъ недавно умершаго, почти своего современника Шекспира.

Я не апологетъ революціи, я сообщаю, что было. Революція сказала: «Нужно искусство, это потребность на-

рода, дайте ему все лучшее». Сказала и въ то же время разстрѣляла прекраснаго поэта Гумилева, и многихъ другихъ людей отъ искусства и науки. Въ чемъ же разница? Спорить тутъ нечего. Это ясно или сразу, или никогда. Европейцу никогда.

Душа у насъ другая. Лучше она, или хуже иноземной? Не знаю. Но другая. И потому намъ съ Европой не по дорогѣ.

Теперь, среди потоковъ крови революціи, среди голода и холода, среди обломковъ подлинныхъ цѣнностей, на пепелищѣ, среди мусора поищемъ, нѣтъ ли чего подлинно вѣчнаго, не таится ли въ грудѣ пепла фениксъ и не тлѣютъ ли тамъ искры, могущія когда-либо разгорѣться яркимъ пламенемъ не пожара, а дѣйствительнаго свѣта и красоты. Пойдемъ, не торопясь, обывательскимъ шагомъ, смотря пока обывательскимъ взглядомъ.

Самая суровая справедливость заставитъ признать, что положеніе артистовъ при совѣтской власти было привилегированнымъ. Ихъ квартиры въ огромномъ большинствѣ случаевъ были не тронуты, вещи цѣлы. Оплата была сравнительно приличной.

Если монархическая власть въ лицѣ Александра III, такъ много сдѣлавшаго для русскаго театра, признала, наконецъ, въ лицѣ Медвѣдевой, артиста государственнымъ дѣятелемъ, то Совѣтская власть признала его государственною необходимостью. Рядомъ съ этимъ разстрѣлъ артистки Малаго Театра В. А. Левицкой, — разстрѣлъ съ садизмомъ, мучительный и отвратительный. Никого не оправдывая, могу только сказать, что она дѣятельно участвовала въ заговорѣ противъ существующей власти. Бывали и другіе подобные случаи, правда не частые.

Совѣтская власть арестовала одно время самого К. С. Станиславскаго и артиста Москвина. Какъ производились эти аресты, я точно не знаю. Но мнѣ хочется разсказать о моемъ собственномъ.

Артистка Москв. Худ. Театра Гзовская, артистъ Гайдаровъ и я жили тогда на одной квартирѣ, въ 5 комнатъ. Жили въ условіяхъ вполнѣ приличныхъ. Работы было очень много, и потому было у насъ сытно, тепло и свѣтло. Но уставали отъ «халтуръ». А тутъ, какъ на бѣду, кон-

цертъ за концертомъ, въ Твери, Пушкинѣ, Павловскомъ Посадѣ, съ послѣдующими безсонными ночами въ вагонѣ. Далѣе, концертъ въ Москвѣ, вернулись не поздно, и съ блаженствомъ залегли спать.

Въ два часа ночи звонокъ. Отперла кухарка. Выхожу въ столовую. Трое молодыхъ евреевъ въ черномъ, съ револьверами. Ордеръ. Обыскъ. Все честь — честью. «Позвольте мнѣ предупредить Гзовскую, чтобы она одѣлась». — «Пожалуйста, а вы дайте ключи отъ письменнаго стола». — «У меня онъ не запирается». Входимъ. Начинается разборка документовъ. Съ нами были вѣжливы. Находятъ у меня паспортъ, прежній, курьерскій. «По указу Его Императорскаго Величества такой-то, въ званіи камеръ-юнкера, ѣдетъ изъ Парижа въ Петербургъ». Подпись: «Императорскій Посолъ — фамилія». — «Это-что-же, царскій паспортъ?» — «Да». — «Бѣжать захотѣли?» — «Нѣтъ, паспортъ отъ 1904 года» — «Зачѣмъ не уничтожили?» — «На немъ подпись моего покойнаго отца». Паспортъ безмолвно былъ мнѣ возвращенъ. «Брилліанты и деньги есть?» — «Есть». — «Гдѣ?» Веду, открываю ящикъ и отхожу. «Почему не присутствуете при обыскѣ?» — «Довѣряю, что ничего не пропадетъ». — «А почему за бумагами такъ внимательно слѣдили?»— «Потому что малоцѣнное для васъ — для меня память, и память дорогая». — «Оружіе есть?» — «Нѣтъ» — «А холодное?» — «Три бутафорскихъ шпаги для спектакля «Хозяйки Гостинницы» — «Гдѣ» — «Ну, если найдете, скажу спасибо, третій годъ самъ не могу найти». Подъ конецъ просятъ открыть старинное бюро. Смотрятъ, два ящика и говорятъ: — «довольно!» — «Да, дальше ничего нѣтъ», говорю я, открываю самъ одинъ изъ ящиковъ . . . и первое, что мы видимъ . . . великолѣпный Цейсовскій бинокль, пріобрѣтенный мною лѣтъ 12 тому назадъ для скачекъ. А за несдачу такихъ биноклей полагалось, если не разстрѣлъ, — боюсь соврать, то большая непріятность. «Вашъ бинокль?» . . . «Мой». Къ счастью подъ нимъ была бумага: «Въ управленіе такого то Комиссаріата заявленіе о сдачѣ . . . при семъ препровождаю и т. д. число . . . 10 мѣсяцевъ тому назадъ». — «Почему не сдали?» — «Собирался, какъ видите, но за-

болѣлъ испанкой, потомъ забылъ, иначе не открылъ бы вамъ самъ ящика». Бинокль реквизировали, а намъ объявили, собираться въ Че-Ка.

Для О. В. Гзовской и сильно ослабѣвшаго (онъ былъ недавно боленъ), В. Г. Гайдарова былъ взятъ извозчикъ, а мы пошли пѣшкомъ. Какъ сейчасъ помню, была теплая, лунная, августовская ночь. Пришли, краткій допросъ, и насъ въ пятомъ часу водворили въ общую арестантскую.

Никто изъ насъ, конечно, не имѣлъ понятія, за что мы арестованы. О снѣ мы не думали. Кругомъ насъ, на нарахъ спали арестованные. Тѣсно, ужасный запахъ. Настало $7^1/_2$ часовъ утра. Камера просыпалась. Одинъ изъ первыхъ, кого мы увидали, былъ знакомый намъ латышъ-спекулянтъ, продавшій намъ масло. «И вы здѣсь?» — «Да, переходилъ границу, шелъ въ Латвію, и вотъ попалъ». Видъ у него былъ крайне смущенный. Далѣе, видимъ нашего друга музыканта, аккомпаніатора нашихъ концертовъ.

Въ 9 час. изъ женскаго отдѣленія вызываютъ на допросъ «артистку Гзовскую.» Допросъ длился три часа. Далѣе моя очередь. Вхожу. Слѣдователь изъ культурныхъ. «Садитесь, курите, хотите чаю?» Чаю я захотѣлъ. Курить тоже. Вынимается огромная папка съ надписью «К. Р.» «При чемъ тутъ сочиненія покойнаго Великаго Князя Константина Константиновича (его литературный псевдонимъ былъ К. Р.)? подумалъ я. Читатель пойметъ состояніе нервовъ, не позволившихъ сообразить сразу, что К. Р. — контръ-революція.

«Вы знали латыша Н. (имя)?» — «Зналъ». — «Что у Васъ были за отношенія?» — «Масло покупали». — «Знаемъ, — но вы покупали его чуть не по два фунта въ день. Правда это?» — «Правда.» — «Почему такъ много?» — «В. Г. Гайдаровъ былъ боленъ воспаленіемъ почекъ и врачи предписали ему питаться почти однимъ масломъ», — «Откуда у васъ деньги?» — «Зарабатываемъ на концертахъ, халтуримъ». — «Передъ отъѣздомъ латыша изъ Москвы, дала ему артистка Гзовская свою открытку съ надписью?» — «Да». — «Что на ней было?» — «Не знаю, но вѣроятно то, что въ подобныхъ случаяхъ пишутъ артисты». Пауза.

«Вы всѣ обвиняетесь въ составленіи бѣлогвардейскаго заговора, и въ передачѣ тридцати тысячамъ повстанцевъ, тридцати тысячъ рублей черезъ латыша для ниспроверженія совѣтской власти. Что скажете?» — «Скажу, что обвиненіе это голословно, и что на обязанности обвиненія лежитъ доказать подозрѣваемому его вину». И слышу въ отвѣтъ: «Вы правы». Пауза.

Вторичное предложеніе чая. Не скрою, что душевное мое состояніе было такое, что если бы мнѣ сказали, что я буду подвергнутъ пыткѣ, а послѣ колесованъ, я бы всему этому повѣрилъ. Тѣмъ не менѣе я улыбнулся. «Чему улыбаетесь?» — «Да, радоваться нечему, но вотъ вспомнилъ, что и прежде, при Царѣ, важныхъ преступниковъ всегда чаемъ поили». — «Ну, важны вы или нѣтъ, это мы увидимъ». Слѣдуютъ вопросы, знаю ли я такого то, такого то и т. д., — человѣкъ 40. Кого зналъ, я назвалъ. Далѣе вопросы, гдѣ служилъ, почему ушелъ съ казенной службы, что дѣлалъ во время войны и революціи, что дѣлаю сейчасъ.

Наконецъ, главный вопросъ: «Ваше отношеніе къ Совѣтской власти?» Я отвѣтилъ: «Не состоялъ, не состою, и не буду никогда состоять ни въ какой партіи, активно выступать ни противъ какой существующей власти не намѣренъ». — «Почему вы противъ партійности?» — «Потому, что по моему, нѣтъ партіи, (кромѣ кадетовъ, гдѣ все плохо), съ которой я могъ вполнѣ согласиться, или все въ ней отрицать». Затѣмъ разговоръ переходитъ на «бесѣду», и между прочимъ вставляется «фраза». «Вы вѣрно противъ крови?» — «О, да». — «Вы — толстовецъ?» — «О, нѣтъ, я скорѣе держусь идеологіи индусовъ». А далѣе, вдругъ: «А латышъ говоритъ, что вы командировали его». — «Пусть повторитъ при мнѣ». — «Ему уже была очная ставка съ Гзовской». — «Ну, что?» — вырвалось у меня? «Да, видите, вы всѣ или вполнѣ невинны, или г-жа Гзовская, дѣйствительно, чудная актриса, не только на сценѣ, гдѣ я не разъ ею любовался, но и въ жизни». Чувствую, что дѣло идетъ на ладъ, я отвѣтилъ: «Согласенъ съ двумя положеніями: что Гзовская — одна изъ гордостей русскаго театра, что мы невинны, и добавлю, что 30,000 рублей на 30,000 че-

ловѣкъ, это по рублю на человѣка. Фунтъ хлѣба стоитъ 50. Очень ужъ глупо».

Въ этотъ моментъ высовывается изъ двери голова элегантнѣйшаго латыша, тоже слѣдователя, заявляющаго, съ типичнымъ акцентомъ: — «Что за заговоръ? — Актриса, актеръ, администраторъ, піанистъ, віолончелистъ и пѣвица, — это концертный ансамбль. А гдѣ же офицеры, помѣщики, священники и капиталисты? Только вотъ зачѣмъ Гзовская басни читаютъ? Не надо, но я такъ кокоталъ, такъ кокоталъ, очень, очень талантливо».

Собравшись съ духомъ, я выпалилъ: «Когда-же насъ освободятъ?» — «Да сегодня, если успѣю доложить коллегіи, или завтра». — «Нельзя-ли сегодня, или хоть меня оставьте заложникомъ, а товарищей моихъ освободите. Я съ удовольствіемъ . . . впрочемъ, врать не буду, безъ всякаго удовольствія посижу». — «Ну, сдѣлаемъ, что можемъ. А что же бинокль, признаете себя виновнымъ?» — «Признаю. Что мнѣ за это будетъ?» — «Будетъ вамъ большой выговоръ или маленькій штрафъ». — «Нельзя-ли большой выговоръ?» Слѣдователь усмѣхнулся и говоритъ: «ладно».

Это было въ 4 часа дня. Въ 8 вызываютъ опять. Вхожу. Сидитъ коллегія. Предсѣдатель — очень интересная, рыжеватая, молодая блондинка. Одѣта со вкусомъ. «Садитесь. Скажите, когда вы передъ отъѣздомъ прощались съ латышемъ, гдѣ вы его приняли, что вы ему говорили? Точно припомните. Вы — передъ революціоннымъ трибуналомъ». «Принялъ въ столовой, это помню, а что говорилъ, не помню. Латышъ мнѣ не близкій человѣкъ. Вѣроятно говорилъ, что говорятъ подобнымъ людямъ, когда они говорятъ вамъ, что они уѣзжаютъ». «Ну, разъ вы ничего не помните, то . . . берите шляпу и ступайте домой, вы всѣ свободны.

Не всѣ такъ счастливо отдѣлывались. И если нашъ случай былъ рѣдкій, то тѣмъ болѣе основанія его разсказать.

Не могу не вспомнить съ чувствомъ самой теплой благодарности роль К. С. Станиславскаго въ нашемъ арестѣ. Когда насъ еще дома забирали въ Че-Ка, то намъ позволили позвонить ему по телефону. И не было тѣхъ

шаговъ, которыхъ бы съ ранняго утра не предпринялъ Станиславскій, обѣгавъ всю Москву для освобожденія своей любимой ученицы, какой онъ считалъ Гзовскую. Къ сожалѣнію, онъ хлопоталъ попусту, ибо результаты его хлопотъ о нашемъ освобожденіи сказались, когда, къ счастью, вопросъ о нашемъ освобожденіи былъ уже рѣшенъ.

Вотъ какъ произошелъ нашъ арестъ. Не стоило бы о немъ и разсказывать, если бы онъ не рисовалъ ту атмосферу, въ которой приходилось работать. Можно сказать: какой «семейный», какой добродушный арестъ, съ другими, было не такъ. Увы, дѣйствительно, не такъ. Но можно также добавить: «А за что заставили людей пережить то, что они пережили? Пускай 20 часовъ, пускай 20 минутъ, пускай 20 секундъ».

Да повѣритъ мнѣ читатель. Когда въ 1894 году мнѣ пришлось пережить страшное землетрясеніе въ Константинополѣ, гдѣ на моихъ глазахъ было раздавлено около 2000 человѣкъ, то въ эти 41 секунду, какъ показалъ сейсмографъ, я вспомнилъ и пережилъ всю мою тогдашнюю 25-лѣтнюю жизнь. Вспомнилъ, какъ была раскрашена моя первая игрушка — прыгающая на резинѣ птица. А во время ареста, я помню слѣдующее. Лубянка, темная комната, мы записаны въ книгу арестованныхъ, и слышимъ традиціонное: «ступайте въ камеры». Я какъ сейчасъ помню слова одного изъ арестованныхъ вмѣстѣ съ нами: «Ну, теперь мы отрѣзаны отъ міра», и точно захлопнулась гробовая крышка. Что будетъ, неизвѣстно, но время для насъ остановилось.

Да повѣритъ читатель, что неизвѣстность — страданіе. Страхъ смерти — это ужасъ неизвѣстнаго. А что вы переживаете, читатель, когда мимо васъ «ведутъ на допросъ въ революціонный трибуналъ» близкаго вамъ человѣка, и три часа онъ оттуда не выходитъ? А затѣмъ, проходя обратно, среди вооруженнаго конвоя, и не желая васъ смутить, или взволновать, мило вамъ улыбается? Нужно перо Толстого, чтобы описать то, что скрыто въ подобныхъ улыбкахъ. И все-таки и наши слѣдователи, и наши судьи были люди. Въ нихъ было человѣческое.

Рядомъ съ нашимъ арестомъ — такой случай. Раз-

сказанъ онъ мнѣ нынѣ покойнымъ докторомъ Че-Ка, С. А. Куде ромъ, человѣкомъ, спасавшимъ, кого онъ только могъ. Зима, 18 градусовъ мороза. Въ комиссаріатъ привозятъ совершенно голаго человѣка, едва способнаго двигаться. Онъ смертельно раненъ шестью пулями. Кто? Молчитъ. Въ это время изъ какой-то больницы звонятъ по всѣмъ комиссаріатамъ «одного трупа недостаетъ, сдали послѣ разстрѣла 42, привезли 41». Оказывается, неизвѣстный былъ «въ подвалѣ недоконченъ». Его съ другими трупами взвалили на грузовикъ. По дорогѣ онъ очнулся. Кое-какъ соскочилъ съ грузовика. Но не зная никого въ Москвѣ, не зная Москвы (онъ былъ иногородній), бродилъ по улицамъ. Его черезъ часъ прикончили топоромъ.

Что-же, наконецъ, спроситъ меня читатель, все разсказанное имѣетъ общаго съ искусствомъ во время революціи? Объ искусствѣ мы поговоримъ дальше, и по возможности исчерпываще, но какъ глава первая моего разсказа «Берендѣевъ Посадъ», кратко очерчиваетъ обстановку и людей, любившихъ театръ, въ эпоху 80 годовъ прошлаго столѣтія, такъ, быть можетъ, не безинтересно взглянуть, «чѣмъ люди жили» среди грозы и бури, и какъ они жили. Я беру бытъ артистовъ и, не забудемъ, привилегированныхъ. Не голодавшихъ, не холодавшихъ, но тѣмъ не менѣе принужденныхъ продавать часть своихъ вещей.

Бывало такъ: есть деньги, невозможно найти товаръ, т. е., муку, сахаръ и т. под. Пять - шесть мѣшечниковъ—спекулянтовъ стоятъ внизу съ отличными припасами,—нѣтъ денегъ. И вотъ это положеніе, подобное тому, что «Хвостъ вытащишь, — носъ завязнетъ» и наоборотъ. Бывало крайне тяжело.

Шумъ автомобиля ночью былъ кошмаромъ, — это везутъ арестованныхъ. Пойти на Сухаревку за товаромъ — рискъ, что попадешь въ облаву. Будетъ или не будетъ телефонный звонокъ съ приглашеніемъ на «халтуру» волновалъ постоянно. Круглые сутки кто-нибудь «дежурилъ у телефона». Какое впечатлѣніе производило: «такой-то арестованъ, тотъ попалъ въ засаду и неизвѣстно гдѣ, тотъ-то разстрѣлянъ и т. д.» — это пойметъ каждый.

И повторяю, — былъ свѣтъ, была ѣда были дрова и даже, какъ исключеніе, дѣйствовали у насъ канализація и водопроводъ.

Я не забуду того впечатлѣнія, какое производитъ отсутствіе свѣта, испытанного мною разъ у однихъ знакомыхъ: — такъ зимой, не день и не два, а мѣсяцами жили люди. Я понялъ выраженіе, быть ввергнутымъ въ «тьму кромѣшную». А слухи? А сплетни?

Бывали и морально свѣтлыя минуты. Помню, собрался нашъ ансамбль въ Рязань, 190 километровъ отъ Москвы. Въ часъ дня, сильнѣйшая мятель, поѣздъ сверхъ-переполненъ, проникнуть въ вагонъ немыслимо. Вокзальныя власти буквально съ револьверомъ въ рукахъ протиснули насъ въ бывшій арестантскій вагонъ, гдѣ, скрючившись, и на нижнихъ и на верхнихъ лавкахъ сидѣли люди. Нашихъ головъ касались чьи-то сапоги. Разогнуться было нельзя. Поѣхали — стали, поѣхали — опять стали. И такъ далѣе.

Къ 10 часамъ вечера доползли до Раменскаго, 45 километровъ отъ Москвы. Концертъ, конечно, погибъ. Но въ случаяхъ выѣзда, артисты требовали и получали гонораръ впередъ. А Рязанскій былъ огроменъ: по пуду муки, 20 фунтовъ сахару, два куска мыла и три фунта сала на человѣка. По старому счету — около 6 рублей. Первымъ русскимъ актерамъ.

Рѣшили слѣзть въ Раменскомъ и вернуться съ первымъ обратнымъ поѣздомъ. А въ это время слышимъ: «Пойдемъ къ намъ, у меня въ полуверстѣ папенька сторожемъ, самоваръ будетъ, яички есть, хлѣбецъ есть. Пойдемъ!» Сіе предложеніе исходило изъ устъ молодой крестьянской дѣвушки, добавившей: «Ишь, городскіе актеры, — тоже чай не легко». Актеры пошли. Папенька оказался милѣйшимъ старикомъ. Далъ намъ не только самоваръ, яйца и хлѣбъ, но оказалось у него и мясо. Когда мы все это съѣли, и выпили, то захотѣли ему заплатить. «И думать не смѣй,» — получили въ отвѣтъ, — «это дѣло Божье. Ты деньгами его не марай». Вотъ она — культура! А нашъ культурный хозяинъ одновременно задалъ вопросъ: «Что-жъ представляете-то въ театрѣ? Все больше звѣрей?» Цивилизація вопрощающаго рав-

нялась нулю. Но такой типъ нуждается ли въ цивилизаціи? Дочь «папеньки» среди бесѣды, вдругъ дѣлаетъ таинственные знаки О. В. Гзовской и, уведя ее въ уголъ, шепчетъ: «Щецъ-то вчерашнихъ осталось, разогрѣю, похлебай што-ль. Мужикамъ-то не хватитъ, а съ тебя будетъ».

Стары подобные разсказы, охъ, стары. Инымъ пріѣлись, особенно, если поливать ихъ розовой водичкой лживой чувствительности. Ну, а чувства «папеньки», и его дочери? Какія они? Вѣрныя. Поступки? Тоже.

А рядомъ, весьма возможно, что сынъ «папеньки» въ тотъ же вечеръ безцѣльно вспарывалъ животы породистымъ лошадямъ, жегъ, грабилъ и убивалъ родныхъ тѣхъ самыхъ лицъ, коимъ его сестра предлагала послѣднія щи.

Но народъ, у котораго есть «папеньки», не можетъ погибнуть. Папеньки, уже усвоившіе, что нельзя марать дѣло Божье, но еще думающіе, что актеръ въ театрѣ ходитъ въ медвѣжьей шкурѣ.

Я забѣгаю впередъ. Когда-же, наконецъ, страдающая Россія пойметъ, что безъ цивилизаціи (порядка, грамотности, государственности, законности, собственности и пр.) трудно, невозможно существовать, а несчастная, сама того не подозрѣвающая, смѣющаяся, если ей это сказать, Европа усвоитъ, что безъ культуры (сердца, Бога — зовите, какъ угодно), немыслимо жить? Только, когда мы, русскіе, замѣнимъ старинное «гнилой западъ», понятіемъ «несчастный западъ», а Европа искренно перестанетъ въ насъ видѣть только «скифовъ», — только тогда можно разсчитывать на что-то хорошее.

Мы должны поступить къ нимъ въ первый классъ цивилизаціи, они къ намъ въ первый классъ культуры.

Не легко будетъ «папенькамъ» усвоить таблицу умноженія, труденъ будетъ Эйнштейну первый урокъ у папеньки. Зато иначе — смерть Западу, прозябаніе — намъ.

Теперь разскажемъ о гастроляхъ во время революціи. Вотъ поѣздка въ Смоленскъ лѣтомъ 1920 года. Приглашенъ былъ нашъ ансамбль для культурно-просвѣтительныхъ цѣлей. Въ выборѣ репертуара мы были свободны. Насъ никогда не принуждали. Въ драматическую часть

нашихъ выступленій мы включали такія произведенія, какъ второй актъ Андреевской «Жизни Человѣка», могущій идти, какъ самостоятельная пьеса, сцены изъ Достоевскаго, Пушкина и Тургенева. Музыкальная часть состояла тоже изъ произведеній классиковъ.

Намъ былъ предоставленъ шестиколесный, не Пульмановскій третьяго класса вагонъ съ двойнымъ купэ посрединѣ, гдѣ стоялъ столъ и стулья. Въ вагонѣ была кухня и проводникъ. На этотъ разъ поѣздъ и вышелъ во время, и секунда въ секунду пришелъ въ Смоленскъ. 440 километровъ мы сдѣлали въ 14 часовъ.

До Можайска, — 100 километровъ отъ Москвы; — все шло нормально. Отъ Можайска начала сказываться «власть на мѣстахъ». Частыя провѣрки документовъ, покушеніе насажать въ вагонъ «своихъ», а то и отцѣпить вагонъ вовсе, причемъ вѣжливостью и просьбами ничего не удавалось достигать, но фраза: «Хорошо, мы немедленно телеграфируемъ Луначарскому» производила нужное дѣйствіе.

Доѣхали отлично и были размѣщены въ семьѣ музыканта изъ мѣстнаго театра въ трехъ комнатахъ, по двое въ каждой. Кормили насъ хорошо, хотя и просто, но сахара, масла, хлѣба, яицъ и масла было достаточно.

Спектакли наши, общимъ числомъ 13, прошли превосходно при переполненныхъ сборахъ.

Но цѣль разсказа о Смоленскѣ — сообщить о встрѣченныхъ тамъ коммунистахъ. Подъ эгидой одного изъ нихъ, проходили наши спектакли. Онъ занималъ очень важный постъ. Это былъ молодой человѣкъ, очень красивой внѣшности съ необычайно красивыми руками, тѣми, что принято именовать: — породистыя.

Въ первый разъ я явился къ нему, на пятый день за полученіемъ нашего общаго гонорара — 250,000 рублей за спектакль на 6 человѣкъ. Цѣна хлѣба тогда была 250 рублей фунтъ, бѣлыя булки 1000—1500 рублей. А дня за 2 до этого въ Смоленскѣ издается декретъ, что всякій, имѣющій болѣе 10,000 наличными, подлежитъ Че-Ка.

Иду, получаю милліонъ, расписываюсь и спрашиваю: «А гдѣ Че-Ка?» — «А вамъ на что?» — «Да, ужъ лучше

я самъ пойду, вѣдь у меня милліонъ». — «Да, поймите, что артистъ долженъ быть надлежащимъ образомъ обезпеченъ». — «А сапожникъ?» — «Тоже». Ну, а какъ же насчетъ декрета?» — «А это — для спекулянтовъ». «Но въ немъ сказано: — всякій, кто и т. д.» Такъ и не договорились, хотя по русскому обычаю разговорились.

Собесѣдникъ мой оказался человѣкомъ серьезно начитаннымъ, обожающимъ искусство, по натурѣ человѣкомъ милымъ и мягкимъ. Его мать была прачкой, и не покидала своего ремесла. Оффиціальный отецъ, — рабочій. Когда онъ показалъ мнѣ его фотографію, я невольно сказалъ: «Вы совсѣмъ на него не похожи». «Да, это мой названный отецъ, а настоящій . . . кстати, вы всѣмъ довольны, ничего не надо?» «Такъ, вотъ оно, объясненіе твоей породистости» — подумалъ я.

Человѣкъ этотъ жилъ аскетомъ. Я видѣлъ его комнату. Кровать, умывальникъ, некрашенный столъ, 4 телефона, двѣ смѣны бѣлья. Ходилъ пѣшкомъ, работалъ по 20 часовъ. Мы подружились, но въ вопросѣ о коммунизмѣ, никакъ не могли дотолковаться.

«Поймите, мы работаемъ для рая на землѣ. Еще немного, и крестьянка послѣ жатвы, вернувшись, будетъ играть на рояли». — «Подъ «немного Вы разумѣете еще разстрѣлы, еще горе и кровь? Максимиліанъ Робеспьеръ разсуждалъ также». «А ваши разсужденія?» — «Ваше «немного», я замѣняю «много», очень много, неизмѣримо много. Безконечный путь передъ человѣчествомъ, и его первый, и его послѣдній шагъ будутъ одинаковы. Хочешь общаго блага, совершенствуй себя, думай только о себѣ. Въ работѣ для достиженія душевнаго идеала доведи эгоизмъ до безпредѣльности, а въ жертвѣ для другихъ — до самоотрицанія». — «Христіанство, изволите, проповѣдывать?» «А думали вы, мой милый противникъ, что вотъ вы реквизируете, преслѣдуете спекулянтовъ, распредѣляете излишки и прочее. А думали ли вы надъ принципомъ: «отдай все» (а самъ бѣги голый, какъ всегда продолжаютъ), думали ли вы, что если бы эту утопію исполнить, нѣтъ, куда ужъ исполнить, а просто погрезить о ней, то когда всѣ бы все отдали, практически свалили бы все въ кучу, то вѣдь

надо-жъ кому-нибудь и принять отданное, иначе жертва невѣроятно глупа.»

Въ такихъ и подобныхъ бесѣдахъ проходили наши встрѣчи. И вотъ такой свято заблуждающійся человѣкъ, за день до нашего отъѣзда оказался въ тюрьмѣ, арестованный начальствомъ, еще выше его стоящимъ, и только, какъ мы справились потомъ, «распоряженіемъ изъ центра», онъ былъ черезъ недѣлю освобожденъ. Арестованный, какъ говорили, не далъ «погрѣть руки» арестовавшему.

Былъ въ Смоленскѣ и такой случай. Послѣ восьмого, кажется, спектакля, вызываютъ меня къ какому-то главному военно-начальствующему. Съ виду — хамъ, играющій вельможу, изъ плохого кинематографа. Сразу видно, что дубина. «Ваши спектакли, товарищъ, хороши, да, хороши. И я рѣшилъ командировать васъ всѣхъ на фронтъ. Вагонъ международнаго общества, кухня. Назначьте гонораръ. Играть шесть недѣль». «Не поѣдемъ». «Заставлю». — «Силою вы можете насъ увезти, но играть мы не будемъ». «Почему?» — «Устали — разъ, имѣемъ обязательства въ Москвѣ — два». «Ну, я приму революціонныя мѣры». «Мы — тоже». Послѣдовало традиціонное: «телеграфируемъ Луначарскому». Бесѣда кончилась, и мы благополучно вернулись въ Москву.

Вотъ образчики случайныхъ встрѣчъ среди грозы и бури. Сообщенное — капля въ морѣ. Но вѣдь и океанъ состоитъ изъ капель. Океанъ мы изучимъ лишь общими усиліями, каждый по своей части. А первую часть этой главы я посвятилъ скромному описанію внѣшней обстановки жизни, въ коей пришлось работать нѣсколькимъ сценическимъ дѣятелямъ. Дальше — о томъ, что вскрыли «гроза и буря» въ области театральнаго искусства.

2.

— «Ну, что было вчера въ театрѣ?» спросилъ я какъ-то въ ту эпоху одного изъ артистовъ Моск. Худ. Театра. —

«Въ студіи Ленинъ былъ, «Дядю Ваню» смотрѣлъ» — «Ну и что?» — «Да, ничего. Пріѣхалъ безъ предупрежденія. Пришлось ему стулъ приставить». — «А охрана была?»— «Были какіе-то три человѣка, но въ общемъ скромно, безъ помпы. Весь спектакль просмотрѣлъ, молчалъ. Въ антрактѣ прищурится и молчитъ». — «А потомъ?» — «Да, послѣ спектакля подошелъ къ нему кто-то изъ властьимущихъ, а Ленинъ ему: «какіе прекрасные артисты, и театръ какой прекрасный, но зачѣмъ они такія пьесы играютъ? Развѣ такія чувства надо будить? Надо звать къ бодрости, къ работѣ, къ радости. Есть Островскій, Гоголь и Пушкинъ, есть Гете, Шиллеръ и Шекспиръ. И, усмѣхнувшись, прибавилъ: «все это теперь называютъ «буржуазное», ну такъ вотъ такое буржуазное и надо дать народу».

Когда мнѣ это разсказывалось, я вспомнилъ о докладной запискѣ Островскаго Александру III, о народномъ театрѣ и его, Александра III, резолюціи, повторенной Ленинымъ. Подумалъ и о завѣтѣ Пушкина, что надо «поэзіи простой и ясной, высокихъ чувствъ и красоты».

Черезъ нѣсколько дней я услыхалъ комиссара народнаго просвѣщенія Луначарскаго, говорившаго: «отъ старой культуры возьмите, удержите и привейте молодежи то, что въ этой культурѣ было хорошаго». Когда разговоръ перешелъ къ хлѣбу насущному для артистовъ, тотъ-же Луначарскій сказалъ: — «Артистъ, почти всякій русскій артистъ, — пролетарій. Только, пожалуй, изъ наименѣе обезпеченныхъ. У нашихъ, — не какъ въ Европѣ, — ни виллъ, ни домовъ, ни помѣстій, ни капиталовъ. А вѣдь играютъ, поютъ и танцуютъ прекрасно.»

Оказывала-ли тогда совѣтская власть давленіе на репертуаръ? Вотъ какъ было: изъ опернаго репертуара была вычеркнута «Жизнь за Царя». Въ виду качествъ музыки подымался вопросъ о передѣлкѣ либретто. Но, тогда нашли, что изъ этого ничего выйти не могло. Въ остальномъ всѣ бывшіе Императорскіе и всѣ существовавшіе тогда частные театры продолжали играть свой репертуаръ.

До конца 20 года, когда я покинулъ родину, никакого

давленія въ этомъ смыслѣ еще не производилось. Съ точки зрѣнія коммунической, терпѣлась даже такая контръ-революціонная пьеса, какъ «Смерть Дантона» Блюхера, недурная по моему мнѣнію мелодрама. «Царь Феодоръ» Алексѣя Толстого продолжалъ идти въ Художественномъ Театрѣ.

Если не было давленія на репертуаръ, то читатель вправѣ спросить, было ли вліяніе на репертуаръ. Да, было, и сильное, но не прямое. Провозглашенная догма «нельзя безъ искусства» отразилась на первое время благотворно. Стало стыдно ставить пошловатенькое дрянцо, какимъ пробавлялись иные, даже очень хорошіе театры. «Буржуазный» въ дурномъ смыслѣ этого слова репертуаръ сталъ исчезать. Чувствовалось, внѣдрялось (французъ бы выразился: s'imposait) тяготѣніе къ героическому, къ подлинному романтизму съ одной стороны, къ художественной комедіи съ другой.

Байроновская мистерія «Каинъ» была поставлена въ Худ. Театрѣ въ 19 году, а въ 22 году «Лизистрата» Аристофана. Второй пьесы, я къ сожалѣнію, не видѣлъ. Но, по отзывамъ людей, вкусу которыхъ я довѣряю, спектакль этотъ художественное событіе, эпоха въ исторіи театра.

«Каина» я видѣлъ. Кто читалъ мистерію, тому ясно, какого титанизма она требуетъ отъ исполнителей. А у участниковъ «Каина» этого не было, до грусти не было.

Факты прекрасно описываютъ. По дѣйствію, Авель убитъ. Одно изъ дѣйствующихъ лицъ кричитъ: «Отецъ, мать, въ мірѣ смерть . . . смерть!» (первая смерть человѣка на землѣ, подумайте сами) . . . И вотъ послѣ спектакля одинъ изъ наивныхъ зрителей спрашиваетъ меня: — «А какъ фамилія такой-то. Она вотъ въ послѣднемъ актѣ кричитъ, мнѣ помнится, что-то въ родѣ: — «Облава! Облава!» Какимъ невѣрнымъ чувствомъ жилъ исполнитель, если при словѣ смерть возбудилъ въ зрителѣ впечатлѣніе облавы, точно на Сухаревкѣ и прочихъ рынкахъ ловили спекулянтовъ.

Но и неудавшійся спектакль можетъ быть эпохой въ искусствѣ. Сегодня есть намѣреніе поставить мистерію. Оно не удалось. Это жаль. Но вѣрный путь взятъ. И

онъ рано или поздно приведетъ къ цѣли.

Для будущаго историка театра нашей эпохи не лишено интереса узнать, что въ праздникъ революціи, 28 октября, предписано было театрамъ поставить: Малому «Горе отъ ума», Художественному «Хозяйку гостинницы», Гольдони, Большому — «Бориса Годунова», и бывшей Частной Оперѣ — «Лоэнгрина».

Рядомъ съ этимъ, въ теченіе всего дня, на улицахъ иные артисты въ формѣ летучихъ спектаклей, стоя на площадкахъ грузовиковъ, варганили «пропагандное искусство», изображая иногда глумленіе надъ православной церковью. Скажу по совѣсти, что подобныя сцены успѣха не имѣли, и проходили, какъ мы говоримъ на нашемъ жаргонѣ, «блѣдно», если не считать пары десятковъ зубоскальствующихъ.

Будучи человѣкомъ вѣрующимъ, признающимъ необходимость обрядовъ, какъ неизбѣжности всякой формы, долженъ сказать, что подобныя сцены, конечно, меня не радовали, но ни малѣйшей опасности я въ нихъ не видѣлъ, особенно, когда проходилъ мимо переполненныхъ молящимися церквей.

Я бесѣдовалъ со многими образованными священнослужителями. Они всѣ подтвердили огромный подъемъ душевной, внутренней религіозности. Странное дѣло! Начиная съ конца 18 года, я все меньше и меньше слышалъ слово «попъ», а все чаще и чаще: «нашъ батюшка, нашъ священникъ». А рядомъ съ Иверской часовней надпись: «религія — опіумъ для народа».

Народъ, безграмотный, распропагандированный, безъ узды пустили въ театръ. Одно время въ театры пускали даромъ. Билеты разсылались по организаціямъ. Ну, и конечно, первый блинъ вышелъ «комомъ», да еще какимъ. Въ первые дни послѣ Октябрьскаго переворота (правда, театры еще были закрыты), ватага рабочихъ съ какой-то фабрики разгромила Малый Театръ, утащивъ, что было можно унести, особенно платья артистовъ, ибо большинство весь свой городской «гардеробъ» держало въ театрѣ. Пока подоспѣли войска, театръ на недѣлю превратился въ свинарникъ.

Виновныхъ нашли. Типиченъ отвѣтъ тогдашняго

управляющаго труппой Осипа Андреевича Правдина на вопросъ одного изъ «властителей», что дѣлать съ виновными. «Откройте имъ школу». «Да у нихъ, скотовъ, уже есть». «Ну, такъ другую откройте.»

Когда театры открылись, я былъ свидѣтелемъ слѣдующаго. Приводимое, повторяю, капля въ морѣ. Сидитъ пара. «Онъ и она». Онъ — въ жилеткѣ и косовороткѣ, она — въ платочкѣ. Держатъ мѣшокъ съ лакомствомъ. Держатъ оба и, не отрывая глазъ отъ сцены, «лазаютъ» въ мѣшокъ и все жуютъ.

Идетъ какъ-то «Дядя Ваня» въ Худож. Театрѣ. Въ первомъ актѣ въ залѣ творится такое, что передъ началомъ второго вышелъ К. С. Станиславскій, и твердо и рѣзко обратился къ публикѣ, требуя отъ нихъ «уваженія къ труду актера».

Въ нашихъ частныхъ «халтурахъ» среди дѣйствія, артистъ вынужденъ былъ обратиться къ публикѣ со словами: «если сейчасъ не перестанете шумѣть, мы всѣ уйдемъ».

Во время «Хозяйки гостинницы», вдругъ, во время паузы, мы всѣ услыхали (я сидѣлъ въ креслахъ) звукъ, «конкретно конфирмирующій диспепсію индивидуума, ассистирующаго въ театрѣ». Въ другой разъ выхожу изъ театра. Впереди субъектъ изъ матросни, рядомъ съ нимъ она, «товарищъ въ каракулѣ». Ее догоняетъ другая особа, «товарищъ въ котикѣ», со словами: «Надька, Надька! куда впередъ бѣжишь? Дрянь какая, стерва, сволочь!... Нехорошо, некрасиво, невоспитанно».

Разсказанное я видѣлъ. А вотъ что слышалъ: «Вчера-то Шаляпинъ съ концерта уѣхалъ, да съ какого. Ленинъ былъ, Луначарскій, Бухаринъ, Калининъ». — «Да ну?» — «Какже! Вотъ какъ было. Спѣлъ Федоръ два номера, публика орать «Дубинушку». Шаляпинъ пошелъ по программѣ. Прохода не даютъ, орутъ «Дубинушку». Шаляпинъ къ нимъ: «Я ее въ концѣ пою». Орутъ, подлецы свое. Шаляпинъ заявляетъ: — имѣйте въ виду, что послѣ Дубинушки, я ничего пѣть не могу. Хотите, спою сейчасъ, но тогда пѣть ничего больше не буду. А хотите, въ концѣ программы. Уперлись; хоть тресни. «Дубинушку, Дубинушку». Шаляпинъ спѣлъ и уѣхалъ.

Больше полъ-программы не спѣлъ. А Ленинъ сказалъ: «люблю рѣшительныхъ людей. Такъ мы вчера безъ концерта и остались».

Когда я перечитываю изложенное, и вспоминаю многочисленные примѣры такого же рода, въ головѣ у меня мелкаетъ мысль, выраженная А. К. Толстымъ въ его исторіи Россіи: «Ну, вшивая команда, почти одна лишь шваль». Но тутъ - же изъ подосознанія полѣзло слѣдующее.

Спектакль довоеннаго времени. У барьеровъ бенуаровъ, литерныхъ ложъ нарядныя, изукрашенныя драгоцѣнностями дамы, во время серьезной сцены внимательно, о т р ы в а я глаза отъ сцены, выбираютъ одну изъ дорогихъ конфектъ. Далѣе вспомнимъ, что тому-же Станиславскому пришлось тратить не слова «объ уваженіи къ актеру», а просто закрыть двери, чтобы пріучить не опаздывать къ началу акта.

У зрителя «Хозяйки гостинницы» случилось «недоразумѣніе съ желудкомъ», а какое недоразумѣніе произошло съ душой извѣстнаго Скальковскаго, образованнѣйшаго человѣка, критика, когда онъ, стоя въ театрѣ, «во время оно» нарочно громко описывалъ прелести какой-то продажной красы — онъ полагалъ, будучи богатъ, что деньгамъ все позволено. Отъ сальности сего культурнаго зрителя воняло на версту.

А покойному Хохлову не орали развѣ до одури, до хамства. «Не плачь дитя»? Итакъ — все то же? Не совсѣмъ, ибо во вторыхъ случаяхъ поступавшіе извѣстнымъ образомъ не смѣли такъ поступать, а тѣмъ, коимъ мало было раньше дано, могли по началу оступиться. Дальнѣйшее показало, что, если кинутъ былъ народу вызовъ: «что ты смыслишь, покажи, то дальнѣйшее показало . . . сейчасъ увидимъ что.

Мѣры, принятыя для обузданія зрителей театра, согласитесь, не крутыя, и однако ихъ оказалось достаточно, чтобы спектакли шли, хочется сказать странное слово, «истово». Эта истовость зрителя періода 18—20 годовъ, до моего отъѣзда изъ Россіи, особенно ярко вырисовывается въ моей памяти послѣ моего четырехлѣтняго пребыванія на чужбинѣ.

Заграницей меня закидали вопросами, правда ли, что

въ Россіи рабочихъ Далькрозу учатъ, и лекціи объ искусствѣ имъ читаютъ. А для выразительнаго чтенія князя Волконскаго пригласили преподавателемъ? Правда, говорю. Хохочутъ. «А что такое пролеткультъ? Дурацкое названіе!» Моимъ читателямъ хочется сказать, что это было.

Комиссаріатомъ Народнаго Просвѣщенія были въ Москвѣ и провинціи организованы школы для преподаванія искусства всѣхъ родовъ. Я буду говорить о Московскихъ театральныхъ пролеткультахъ. Школы эти были въ реквизированныхъ особнякахъ. Центральный Пролеткультъ помѣщался въ бывшемъ домѣ Морозовой на Воздвиженкѣ, безвкусной копіи какого-то португальскаго замка. Про сіе зданіе извѣстный художникъ В. А. Сѣровъ выразился: «Лиссабонское подворье», а иные звали этотъ домъ «устричная фабрика», ибо сіи моллюски украшали его стѣны.

Пролеткультовъ такихъ въ Москвѣ было около 10, въ центральномъ около 100 съ лишкомъ учениковъ, въ другихъ, 50—60. Принимались туда люди послѣ экзамена спеціалистами дѣла. Наиболѣе способнымъ давались субсидіи. Итого около 600 человѣкъ на двухмилліонное населеніе Москвы.

Преподавателями сценическаго искусства были почти исключительно артисты Моск. Худ. Театра, какъ знакомые съ системой сценическаго творчества Станиславскаго. Сущность этой системы можно опредѣлить такъ: научиться искусству естественно переживать.

Я лично по рекомендаціи артиста Моск. Худ. Театра, и члена его художественнаго совѣта В. Г. Гайдарова, былъ сначала приглашенъ въ центральную студію, въ качествѣ лектора по исторіи театра. Во главѣ студіи стояли, какъ ея руководители, двѣ сестры — коммунистки. Большихъ «чиновниковъ» въ наихудшемъ смыслѣ я въ жизни не видывалъ. Всеволожскіе, Пчельниковы, и прочіе «дьяки» былого «Скаморошьяго Приказа», боги и геніи по сравненію съ сими сестрами. Онѣ, слава Богу, въ преподаваніе не вмѣшивались, но возглавляли синклитъ.

Конечно, когда было упомянуто мое имя, то непролетарскій его звукъ, и все съ нимъ сопряженное были для

меня минусомъ. Тѣмъ болѣе, что не задолго до меня былъ приглашенъ въ пролеткультъ Рюриковичъ, бывшій гофмейстеръ Императорскихъ театровъ, бывшій миллiонеръ, но въ настоящемъ, прошедшемъ и будущемъ въ лучшемъ смыслѣ этого слова, аристократъ и баринъ, князь С. М. Волконскій. Однако, мой вопросъ прошелъ.

За нѣсколько дней до моей первой лекціи, я подробно разспрашивалъ артистовъ М. Х. Т., что за народъ мои слушатели. И получалъ отзывы удовлетворительные. Насталъ вечеръ моей первой лекціи. Преподаваніе велось, главнымъ образомъ, по вечерамъ. Являюсь. Садимся.

Я началъ приблизительно такъ: «Если аудиторія во время занятія будетъ ждать отъ меня слова «товарищи», то заявляю вамъ, что это будетъ съ моей стороны глубокой фальшью. Я не хочу быть съ вами неискреннымъ. Давайте работать, давайте бесѣдовать, если мой трудъ вамъ нуженъ». Это было принято при благопріятномъ молчаніи. Я сдѣлалъ общее вступленіе о томъ, что такое театръ, до какихъ верховъ онъ могъ бы подняться. По русскому театру я читалъ, начиная съ его возникновенія въ 1672 году. По иностранному, общія характеристики и отдѣльные очерки.

Какъ воспринимали слушатели? Послѣ первой-же лекціи мнѣ заявили: «Ну, и трудно стать актеромъ. Удастся ли намъ?» — «Не будете актерами, будете зрителями, вдохновляющими актера, а если талантъ есть, и актерами станете.» На первой лекціи я былъ «товарищъ Архелай», со второй — Владимиръ Александровичъ. Князь Волконскій говорилъ мнѣ, что онъ тоже изъ «товарища Волконскаго» обратился въ «Сергѣя Михайловича», но уже на первой лекціи.

Отойдемъ на минуту въ сторону. Не прошло и трехъ-четырехъ дней, какъ всѣмъ преподавателямъ студіи предписаніе: собраться. А вопросъ дня: наше отношеніе къ пролетарскому искусству. Ага, контръ-революцію удятъ! Явились.

Къ этому времени изъ лучшихъ учениковъ были сформированы труппы, которыя подготовляли спектакли, какъ ученики школъ въ былое время. И вотъ въ связи съ нашимъ допросомъ, сталъ вопросъ о немедленномъ ко-

мандированіи учениковъ со спектаклями для цѣлей пропаганды. Учениковъ неподготовленныхъ.

Одинъ изъ преподавателей студіи, артистъ Моск. Худ. Театра, всталъ и заявилъ, что неподготовленность учениковъ этому мѣшаетъ и, если спектакли на фронтѣ «ударный вопросъ», то пускай отрядятъ часть учениковъ, но уже и смотрятъ на нихъ, какъ на всегда погибшихъ для сцены, ибо такое легкомысленное отношеніе къ сценическому искусству есть проституированіе театра. Все это рѣзко, правдиво, мужественно и съ темпераментомъ. Аудиторія апплодировала. Сестры — коммунистки шипѣли: контръ-революція. Онѣ не могли простить, что бездарнѣйшая пьеса «Маріанна» въ коммунистическомъ духѣ была снята послѣ генеральной репетиціи. Преподаватели предупреждали ихъ, что такую пьесу ставить нельзя.

Далѣе, знаменитый вопросъ «объ отношеніи къ пролетарскому искусству». Встаетъ другой преподаватель съ заявленіемъ, что на сей вопросъ будетъ данъ немедленно исчерпывающій отвѣтъ, послѣ того, какъ намъ скажутъ, что такое «пролетарское искусство». Какъ примѣры были указаны: «Сказка о рыбакѣ и рыбкѣ» (дѣйствуютъ пролетаріи), «Плоды просвѣщенія» (аристократы), «Братья Карамазовы» (мелкіе дворяне), «Король Лиръ» (венценосецъ) и т. д. Какое это искусство — пролетарское или буржуазное? Мертвое, могильное безмолвіе заправилъ. Дальше къ намъ съ подобными допросами не лѣзли.

Затѣмъ на первой лекціи я просилъ не стѣсняться перебивать меня, «если что вамъ не понятно, или если вы пожелаете болѣе подробныхъ свѣдѣній. Пусть тѣ, кто еще ни разу не былъ въ театрѣ, заявятъ объ этомъ». Такихъ оказалось нѣсколько. Я развилъ имъ мысль о театрѣ-школѣ, театрѣ-кафедрѣ, театрѣ-пропаганды, театрѣ-пошлости, театрѣ - развлеченій, театрѣ, проституирующемъ вкусъ, — словомъ, о всемъ томъ, во что театръ иногда стремится превратиться.

Наконецъ, я остановился на мысли о театрѣ — обожествлятелѣ (театръ отъ греческаго слова «теосъ») и съ мѣста получаю вопросъ: «Если такъ, если, какъ вы по-

вторяете слова Станиславскаго: — «театръ это художественное изображеніе на сценѣ жизни человѣческаго духа во всѣхъ его проявленіяхъ», — то почему про ремесло актера говорятъ: «играть»?

«Есть слова, выраженія и термины, которыя я назову опасными потому, что они рождаютъ фальшивое отношеніе къ вопросу и часто къ вопросу важнѣйшему. Сколько вреда надѣлало это слово, «играть». Не доучился въ гимназіи, не доучился въ военномъ, не гожусь въ почтовые чиновники, не умѣю пахать земли, чистить сапогъ, ничего не умѣю. Не бѣда. Пойду и г р а т ь. А вѣдь грекъ — родоначальникъ театра — про актера говорилъ: «ago, т. е., дѣйствую, живу, переживаю, творю, страдаю», Отсюда и слово агонія. «А кто первый пустилъ слово играть?» — «Навѣрно не знаю. но, кажется, французы». — «Значитъ ихъ театръ плохъ?» — «Я ему не сочувствую, онъ намъ чуждъ, но именно намъ многому надо у нихъ учиться, въ ихъ прошломъ» — «Чему?» — «Ихъ мастерству, изяществу, легкости, умѣнью говорить, пластикѣ, многому».

Безъ подобныхъ, всегда относящихся къ дѣлу вопросовъ не обходилась ни одна лекція, ни въ одной студіи пролеткульта.»

Однажды, упоминая о роли и значеніи для театра Александра III, котораго я назвалъ «лоцманомъ русскаго театра», я получилъ вопросъ: «Вы хотите вывести, что онъ что-то хорошее сдѣлалъ?» — «Я приглашенъ читать вамъ о театрѣ, я обязанъ сообщить вамъ факты, какъ они были, выводы — дѣло ваше».

Часто по окончаніи такой лекціи, мы на часъ задерживались въ бесѣдѣ, о только что пройденномъ.

Бывали у насъ споры, «дискуссіи», какъ ихъ зовутъ. Разсказывая ученикамъ про Екатерининскую эпоху театра, я упомянулъ о бывшемъ въ то время коллегіальномъ управленіи Императорскими театрами, и заявилъ о неудовлетворительности подобной системы. Это совпало съ моментомъ, когда коллегіальность была тоже «ударнымъ вопросомъ». Чуть что не коллегіально надо было рѣшать, голодны ли вы, и хотите ли вы спать. Единовластіе отжило. Эпоха индивидуальныхъ талантовъ —

также. «Теперь — коллективъ», говорятъ мнѣ, — «Итакъ, господа, давайте разберемъ оба вопроса: и вопросъ единовластія, и вопросъ коллектива или индивидуальности въ театрѣ». Сказать-то, я это сказалъ, но первый вопросъ меня волновалъ. Я боялся, что выйдетъ митингъ, говорильня.

Мы рѣшили посвятить этому вопросу лекцію. Сущность моего доклада заключалась въ томъ, что подъ единовластіемъ я понимаю полноту власти, и полноту отвѣтственности. Коллективъ — безотвѣтственъ. Задача театра — это задача войска, воюющаго противъ мрака. Его цѣль — нахожденіе истины въ формѣ прекраснаго, какъ цѣль войска выигрышъ сраженія. Въ 1812 году вся «коллегія» была противъ сдачи Москвы Наполеону. Мужественное рѣшеніе «единовластника» Кутозова сорвало вѣнецъ съ головы Наполеона. Ну, а совѣщаться, такой театральный диктаторъ долженъ? Обязанъ. Всякій недочетъ, — его вина. Онъ обязанъ всѣхъ выслушать, а рѣшить самъ. Вы сейчасъ сказали, «театральный диктаторъ», знайте, что Оскаръ Уайльдъ требовалъ въ театрѣ «просвѣщеннаго деспота».

Когда моя аудиторія убѣдилась, что я понимаю подъ единовластіемъ, то послѣдовало: «Такъ, конечно, можно, но очень ужъ главѣ театра трудно, если всякій минусъ— его вина. Кто въ единоначальники пойдетъ?» — «Тотъ, кто знаетъ дѣло, любитъ его, и жить безъ него не можетъ.» Но единовластіе-то прошло, а вотъ надо, чтобы погибло навсегда чиновничество и бюрократизмъ. Признаюсь, я побаивался, что за подобную бесѣду мнѣ нагоритъ. Однако, ничего не было. Итакъ, въ этомъ животрепещущемъ вопросѣ мы договорились мирно и тихо съ учениками, составъ которыхъ состоялъ изъ класса, называемаго тогда пролетаріями. Митинга не было, лишней болтовни тоже. Я закончилъ бесѣду обѣщаніемъ привести живой примѣръ единовластія въ искусствѣ, сообщить о королѣ Людовикѣ II Баварскомъ, когда программа занятій этого потребуетъ. И, дѣйствительно, я прочиталъ имъ цѣлый панегирикъ этому монарху. Къ великой моей душевной радости Людовикъ II понравился.

Съ этой лекціи былъ у меня еще одинъ случай. Въ

20 году, былъ я приглашенъ въ студію имени Максима Горькаго, гдѣ, какъ меня предупредили, элементъ былъ лѣвѣе лѣваго. Но и въ этой студіи работа увлекала меня и къ счастью интересовала слушателей. «Прочтите про Людовика II», — говорятъ мнѣ вскорѣ послѣ моего поступленія. Отшучиваюсь. Говорю: контръ-революціонно, а главное — рано. Нѣтъ, настаиваютъ. Я любилъ моихъ учениковъ и уступилъ имъ.

Прихожу. Въ залахъ я любилъ читать окруженный слушателями, чтобы лекція имѣла форму бесѣды. А въ студіяхъ, (гдѣ нѣтъ ни подмостковъ, ни рампы) на сценѣ, сидя въ креслѣ, что даетъ возможность избѣгать жестикуляціи. Стола около себя, особенно зеленаго, терпѣть не могъ, а графинъ съ водой былъ мнѣ ненавистенъ (больница!). Вотъ, придя, вижу, что мое кресло на сценѣ, и вплотную къ первому ряду. «Что такъ?» — «Да, такъ вамъ удобнѣе будетъ». Ладно. Закончилъ. Вижу, понравилось. Начинается столь любимый мною обмѣнъ мнѣній, бесѣда и т. д.

Вижу около себя двухъ лицъ, съ головы до ногъ одѣтыхъ въ черную кожу. У каждаго по два нагана. Очень элегантны, очень опрятны, очень ласковы. Весьма смахиваютъ на товарищей съ Лубянки (Че-Ка). — «Скажите. товарищъ, вы бы издали эту лекцію?» — «Нѣтъ» — «Почему?» — «Читать ее люблю, а печатать рано. Усмотрятъ контръ-революцію. Сами слыхали, — панегирикъ монарху». — «Да, но онъ вѣдь за народъ стоялъ». Эта реплика меня удивила. «Вы — мои новые ученики?» — «Нѣтъ».—«Кто же вы?»—Улыбаются. «Хотите издать?» — «Нѣтъ. Кстати, гдѣ вы сидѣли на лекціи? Я васъ не видѣлъ». — «На сценѣ». — «Почему не въ залѣ, а за моей спиной?» — «Васъ не хотѣли стѣснять». А лекція Ваша хорошая, нужная, спасибо». Мы пожали другъ другу руки. Я такъ и не знаю, кто они были. Я увѣренъ въ одномъ, что къ монархистамъ эти люди, конечно, не принадлежали.

Иду я домой по темнымъ улицамъ. Сугробы снѣга. Иду посрединѣ улицы, ибо троттуары были непроходимы, и думаю: «Революція, кровь, «язъюха», какъ говорилъ мой маленькій пятилѣтній другъ, не только апель-

сиповъ — хлѣба нѣтъ, культурные люди собственные экскременты принуждены на улицу выносить (канализація не дѣйствуетъ, водопроводъ не подаетъ воды), а рядомъ подлинное горѣніе искусствомъ, и эти два человѣка съ 4 Наганами одобряютъ Людовика II. Не понимаю».

«Не понимать» пришлось мнѣ и дальше. Какъ говоритъ одинъ изъ героевъ Шекспировскаго «Много шуму изъ ничего», — «я сверну съ разсказа немного въ сторону». Былъ въ Москвѣ и, существуетъ и по сейчасъ еврейскій театръ Габима. Габима по древне-еврейски «подмостки театра». Произносится это слово съ удареніемъ на третьемъ слогѣ, а первая буква мягко, какъ французское «h». О Габимѣ необходимо разсказать.

Въ 1917 году явился къ Станиславскому человѣкъ, по фамиліи Цемахъ, еврей, и заявилъ, что хочетъ организовать театръ на древне-еврейскомъ языкѣ, а учиться актерскому творчеству у него, Станиславскаго. Отвѣтъ былъ: — годъ работать, и потомъ показательный спектакль. Работать не со Станиславскимъ, а съ его помощникомъ Вахтанговымъ. Условія были приняты.

Первый показательный спектакль былъ осенью 18 года въ студіи на Кисловкѣ. Приглашены были люди театра и печать. Входимъ въ прекрасно оборудованное помѣщеніе, человѣкъ на сто. Скромно, но съ огромнымъ вкусомъ. Большинство приглашенныхъ — ни звука по еврейски. Кто-то успѣлъ усвоить, что «да» по древне-еврейски «кэн». Въ программѣ три одноактныхъ пьесы: драма, лирическая драма и веселая комедія.

Вахтанговъ хотѣлъ изложить намъ содержаніе пьесъ. Ему говорятъ: — не надо. Коли работа правильна, мы и такъ должны понять. И вотъ, послѣ первой же пьесы мы, не знающіе языка, всѣ вѣрно сами передали ея общее содержаніе. Со второй и третьей пьесой было то же. Три одноактныхъ вещи люди, не покладая рукъ, болѣе года разрабатывали по системѣ Станиславскаго. Побѣда Габимы была полная.

Я къ сожалѣнію, видѣлъ потомъ только одну ихъ постановку — «Вѣчный Жидъ». Помню, какъ въ началѣ былъ показанъ базаръ. «Гдѣ это я раньше видѣлъ?» И чѣмъ дальше, тѣмъ мысль все назойливѣе. Вспомнилъ:

— въ Iерусалимѣ. Пересчиталъ «толпу». Девять человѣкъ. А не выходятъ изъ головы шумъ Iерусалимской толпы, ея красочность, зной востока и т. д.

Я надѣюсь, что высокодаровитый руководитель студіи Цемахъ пишетъ ея исторію. Габима — живой примѣръ достиженія системы Станиславскаго. Былъ поднятъ вопросъ, о предоставленіи этой студіи небольшой субсидіи, какъ и прочимъ академическимъ театрамъ, какъ бывшіе Императорскіе, Художественный, Частная Опера и Драма. Евреи — коммунисты подняли бунтъ, и черезъ вліятельныхъ друзей достигли того, что былъ поднятъ вопросъ о закрытіи Габимы.

Рѣшено было публично, «коллегіально» рѣшить, нуженъ, или нѣтъ этотъ театръ. Мѣсто рѣшенія — Камерный Театръ. Предсѣдателемъ собранія выбирается его директоръ А. Я. Тайровъ. Ораторамъ предоставлено каждому по десяти минутъ. Одинъ изъ насъ предложилъ выпустить сначала противниковъ. Они вздору наболтаютъ, а мы воспользуемся.

Докладчикъ Цемахъ временемъ ограниченъ не былъ. Помню конецъ его рѣчи . . . «Габима, — это наша весна, это ледоходъ нашихъ душъ, мы не хотимъ больше слезъ, мы хотимъ пѣсенъ радости и веселья». Много веселья потомъ доставили намъ наши противники. Одинъ, напримѣръ, заявилъ (прочіе были не лучше): — Почему надо поощрять древне-еврейскій языкъ и культуру, а не готтентотскую?» Когда наступила моя очередь, я заявилъ «моему глубокоуважаемому противнику», что, разумѣется, какъ только у готтентотовъ окажутся Соломонъ и пророки, появится библія, культура въ 6000 лѣтъ. Рубинштейны и Спинозы, то, думаю, всѣ мы, «буржуазные недоумки», какъ вы въ своей талантливой рѣчи насъ назвали, горой станемъ за культуру готтентотовъ. Вдругъ реплика «съ мѣста»: «оставьте, это — идіоты!» Кончаю и подсаживаюсь къ подавшему реплику, сидѣвшему рядомъ съ княземъ С. М. Волконскимъ, тоже, конечно, изъ числа защитниковъ

Сидитъ съ нами четвертый, коммунистъ Бухаринскаго толка, но на сей разъ онъ яро поддерживаетъ «буржуазное скудоуміе». Сидимъ и мирно бесѣдуемъ. Кстати,

наше мнѣніе побѣдило. Сказавшій, «идіоты» оказался милымъ собесѣдникомъ, очень любезнымъ, но съ виду Калабрійскимъ бандитомъ, съ черной, какъ уголь, бородой. «Знаете, съ кѣмъ Вы сидите?»—слышу шопотъ сзади. «Нѣтъ!» — Это — Блумкинъ, убійца Мирбаха, перваго германскаго посла».

Я обратился къ своей компаніи съ заявленіемъ: «А вѣдь только въ Россіи могутъ подобраться подобные единомышленники — гофмейстеръ, князь Рюриковой крови, его бывшій сослуживецъ и подчиненный, а нынѣ другъ, политическій террористъ и, наконецъ, коммунистъ, для котораго «Ленинъ — бѣлый». Мое непониманіе не уменьшалось. Напротивъ.

Теперь вернемся къ пролеткульту. Вопросъ о единовластіи, какъ сказано выше, былъ исчерпанъ. Осталась вторая часть: — коллективъ или индивидуальность въ искусствѣ? Послѣдовали лекціи о Томазо Сальвини и мистеріяхъ Оберъ-Аммергау и резюмэ: «и то, и другое, необходимо, а идеалъ — геній въ совершенномъ коллективѣ».

Говоря далѣе о своихъ ученикахъ, сообщу, что мнѣ легко было внѣдрять въ нихъ стремленіе знакомиться не съ протоколами театра, а съ душой театра. Факты при этомъ, конечно, усваивались легко.

Говорить о томъ, что я самъ видѣлъ и слышалъ, было нетрудно. Съ давно прошедшимъ было иначе. Исторія оставила намъ одни протоколы, историческій матеріалъ блѣденъ. Всѣ наши общія усилія направлялись къ тому, чтобы воскресить въ живыхъ образахъ исторію театра.

Напримѣръ, эта исторія говоритъ: въ 1672 году при Царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ была дана пьеса «Эсфирь». Царь просидѣлъ въ театрѣ десять часовъ. Кратко и скучно. Пофантазируемъ, господа. Трудно смотрѣть десять часовъ. Можетъ быть, царь «пробылъ» десять часовъ. Но тогда что онъ дѣлалъ? А не смотрѣлъ ли онъ репетицію? Можетъ быть, дѣлалъ замѣчанія, совѣтовалъ, волновался, горѣлъ, въ душѣ его былъ огромный переломъ. За 14 лѣтъ до этого, вѣдь, онъ самъ издалъ

инквизиторскій указъ о запрещеніи всякихъ пѣсенъ, всякихъ гуляній и пр.

Далѣе, ясно, что не могло не быть двухъ партій при дворѣ, одни за, другіе противъ «дьявольскаго начинанія», театра. Сторонники могли быть убѣжденные, и строющіе на этомъ свою карьеру. Для всѣхъ спектакль былъ тогда событіемъ (въ родѣ открытія Художественнаго Театра, — говорятъ мнѣ съ мѣста). Конечно, такъ, если не еще сильнѣе. И часто слышалось во время лекціи: «пожалуйста, давайте возстановимъ». Воскрешать — это все-таки контръ-революція.

Вотъ, отъ такой боязни протоколовъ я старался отучить моихъ учениковъ. Они боялись слова: «дисциплина». Какъ съ этимъ справиться? Во время одной бесѣды о томъ, какъ великій Сальвини въ молодости за неудачно исполненную роль получилъ отъ своего учителя Модена двѣ пощечены, и когда на мои слова о томъ, какъ умиленно разсказывалъ объ этомъ самъ Сальвини, аудиторія расхохоталась, я задалъ имъ вопросъ: — «Кстати господа, что такое дисциплина?» — «Сами должны знать» (юморъ я всячески поощрялъ). «Слѣпое исполненіе любого распоряженія». «Пережитокъ мрачнаго царизма». Все это однако, въ тонѣ безобидной шутки.

Мы разобрали это понятіе. Дисциплина — отъ латинскаго слова discipulus — ученикъ. Дисциплина — это ученичество, свойство ученика. А его первѣйшее свойство — довѣріе къ учителю, пожалуй, слѣпое, но отнюдь не въ началѣ. Дисциплину руководитель обязанъ завоевать. Разъ это сдѣлано, то довѣріе должно быть слѣпо, особенно, когда *некогда объяснять* Какъ напримѣръ, на войнѣ. Однако, даже Наполеонъ признавалъ «desobeissance sage», «разумное неповиновеніе», другими словами, онъ требовалъ исполненія не формы приказа, а духа приказа.

Часто намъ приходилось останавливаться на подобныхъ словахъ. Это мы называли «зубрежкой этимологіи». Я долженъ добавить еще, что въ пролеткультѣ читались и другіе курсы: — литература, исторія, сценическія упражненія, пластика, танцы, дикція и декламація, были и курсы политграмоты (коммунизму обучали).

Какъ воспринималось преподаваніе? Бывало такъ. Я бывалъ на разныхъ лекціяхъ. Читаетъ преподаватель литературу, а именно два часа подрядъ «Одиссею» Гомера. Смотрю на лица. Въ нихъ тоска. Зѣваютъ. Кто-то забрался подъ диванъ, и улегся тамъ спать. Бывалъ на лекціяхъ пропаганды. Видѣлъ, какъ слушатели изъ бумаги пѣтушковъ дѣлали. Потомъ жевали эту бумагу и незамѣтно старались попасть ею въ лектора. А на завтра же эти люди съ энтузіазмомъ молодости обсуждаютъ рѣчь Троцкаго или Луначарскаго.

Жизнь дала мнѣ возможность дѣлиться съ желающими тѣмъ, что я видѣлъ, кусочками того, что я зналъ. Лекторъ долженъ знать технику выразительнаго чтенія. Что онъ скажетъ, вопросъ его способностей. Какъ онъ скажетъ, — вопросъ его умѣнья.

Здѣсь, въ вопросѣ техники, очень много мнѣ далъ князь С. М. Волконскій, умѣвшій изъ кажущагося сухимъ предмета сдѣлать живую, интересную, увлекательную творческую работу. Въ яркихъ примѣрахъ, блестящихъ, понятныхъ, доступныхъ сравненіяхъ, умѣлъ онъ красной чертой провести мысль, что безъ умѣнья, не только нѣтъ искусства, но что отсутствіе умѣнья вредитъ и генію. Его очень любили, очень цѣнили, несмотря на его жестокую, подчасъ требовательность. А когда тотъ-же Волконскій, въ качествѣ полномочнаго директора Императорскихъ Театровъ проводилъ тѣ-же мысли, что въ пролеткультѣ, про него говорили, что это — барская блажь.

Когда въ ту эпоху, въ 1911 году, я написалъ разсказъ о Томазо Сальвини, то я дерзновенно восхотѣлъ прочитать его въ Императорской драматической школѣ послѣ того, что читалъ этотъ разсказъ во многихъ школахъ и удостоился чести быть приглашеннымъ прочесть ту-же лекцію въ студіи М. Х. Т. Въ Императорской школѣ я получилъ отказъ. «Вы не профессоръ по званію».

Восемь лѣтъ спустя, говорятъ мнѣ въ студіи пролеткульта: «такая-то студія желаетъ васъ лекторомъ». Я являюсь, и мы уславливаемся начать завтра. «Но, говорю я, во избѣжаніе недоразумѣній предупреждаю, что я происхожденія такого-то, родители такіе-то, при царизмѣ

имѣлъ придворное званіе и пр., и пр.» И получаю въ отвѣтъ: «А намъ то, что, разъ вы умѣете читать?»

Какъ сказано, бывали шероховатости на лекціяхъ, но ясно, кто ихъ причина. А бывало и такъ. Прихожу. Застаю настроеніе такое: «на молодежь хохотунъ напалъ». А тема лекціи, какъ на грѣхъ, сухая. Начинаю. Слушатели смирны, но вотъ, вотъ, прорвутся. «Знаете что, давайте дурачиться, разъ настроеніе такое. Хоть въ чехарду играйте.» Полчаса молодежь скакала, какъ телята на лугу. Потомъ сами заявили: «теперь можно». И все пошло какъ слѣдуетъ.

Слово «дисциплина» одно время ихъ пугало. Сама-же дисциплина въ нихъ внѣдрилась. Я не запомню случая шушуканья, не запомню смотрѣнія на часы, или каменныхъ мертвыхъ лицъ. Но я вижу и сейчасъ горящіе глаза, напряженность вниманія, я вижу, какъ захватывалась аудиторія. А захватить ее было очень легко. Часто я вспоминалъ слова создателя Ф. И. Шаляпина — Саввы Мамонтова о томъ, какъ онъ юношей «жралъ искусство».

Мнѣ задали заграницей ядовитый вопросъ: — «Что-же эти ваши «жрецы искусства», жрущіе искусство, дали ли хоть одного Шаляпина?», забывая, что восемь лѣтъ надо учиться въ консерваторіи, чтобы потомъ въ грязномъ кинематографѣ «играть пошлую польку, иллюстрирующую страданія героини, и забывая, что геніи и таланты въ школѣ и школой не создаются, но, рожденные милостью Бога, они въ школѣ лишь культивируются.

Я долженъ сказать, что матеріалъ для культуры оказался весьма благопріятнымъ, а иные изъ учениковъ высоко даровитыми. Что до пролеткульта, то я согласенъ, что названіе это крайне неудачно, ибо культура — понятіе настолько великое, что нѣтъ ни пролеткульта, ни буржуекульта, ни аристократокульта, а есть культура абсолютная.

Я говорилъ, что мнѣ было и продолжаетъ быть мало понятнымъ, какъ это люди (возможно, что изъ Че-Ка) предлагаютъ издать панегирикъ монарху, или мнѣ было непонятно, какъ мы четверо, столь разныхъ, сидѣли и бесѣдовали, когда судили Габиму.

Я не могъ понять, всѣхъ зигзаговъ волнъ грозы и бури, но «Пролеткультъ» заставилъ меня понять одно. Предо мною были люди, что молніеносно охватываютъ, горятъ, «жрутъ» знанія, при этомъ скромны, никогда никакихъ вопросовъ, какая мнѣ роль? (Господа актеры, каково!) И все это среди ужасовъ величайшей въ мірѣ революціи.

Пусть другіе судятъ объ иныхъ областяхъ. Мнѣ же стало вполнѣ ясно, вполнѣ понятно, что въ области искусства, русскій народъ геніаленъ. И я благодаренъ моему народу за то, что, когда я съ нимъ встрѣтился, лицомъ къ лицу, онъ далъ мнѣ зрѣть часть своего могущества. Какой это благодарный лучъ «среди грозы и бури».

Меня часто спрашивали, когда я разсказывалъ о Пролеткультѣ: «Вы большевикъ?» — «Нѣтъ!» — «Вы монархистъ?» — «Нѣтъ, но сторонникъ единовластія?» — «Вы ярый филосемитъ?» — «Нѣтъ, но нѣсть для меня ни эллинъ, ни іудей». — «Кто - же вы?» Я отвѣчалъ — разсказчикъ, желающій быть искреннимъ.

Содержаніе.

Стр.

Отъ издательства 5

I. Берендѣевъ посадъ 7

II. Дѣйства прохладныя и иныя 50

III. Савва — Богатырь 90

IV. Скоморошій приказъ 97

V. Хрaмина . 132

VI. Къ закату 245

VII. Новая вѣра 282

VIII. Иноземные гости 299

IX. Курантельщики 380

X. Среди грозы и бури 409